REPUBLIKA

Public Image Limited

KULT • T.LOVE

SAXON

SUPERGRUPA H.D.

MM 5

PL ISSN 0239-6904, Nr indeksu 36592

NR 5(327) • MAJ 1986 • CENA 70 ZŁ • MAGAZYN MUZYCZNY – JAZZ



FILMY BEATLESÓW

MM

Dawniej „Jazz", rok zał. 1956

NR 5 (327) • MAJ 1986 • CENA 70 ZŁ • MAGAZYN MUZYCZNY - JAZZ

W majowym numerze MM/Jazz polecamy zwłaszcza:

WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00–666 Warszawa, tel. 25–72–91. **DRUK:** Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch",Warszawa, ul. Okopowa 58/72, Dyr. Andrzej Maciejewski. Informacji o warunkach i terminach prenumeraty w kraju i za granicą udzielają Oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe.

REDAGUJE ZESPÓŁ: Marian Butrym (redaktor naczelny), Adam Halber, Wiesław Królikowski (sekretarz redakcji), Anna Kulicka, Janusz Mechanisz (z-ca redaktora naczelnego), Ewa Nowakowska, Korneliusz Pacuda (z-ca redaktora naczelnego), Jerzy Rzewuski, Wiesław Weiss, Teresa Zalesińska. Fotoreporterzy: Andrzej Kiełbowicz, Mirosław Makowski. Redaktor techniczny: Maria Kwiatkowska. Opracowanie graficzne: Marek Trojanowski.

ADRES REDAKCJI: Magazyn Muzyczny, ul. Kredytowa 5/7
00–056 Warszawa, tel. 26–74–00
PL ISSN 0239–6904, Nr indeksu 36592 Zam. 314, P-4.

WARUNKI PRENUMERATY:

1. dla osób prawnych – instytucji i zakładów pracy:
   – instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miastach wojewódzkich i pozostałych miastach, w których znajdują się siedziby Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych oddziałach;
   – instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich, opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
2. dla osób fizycznych – indywidualnych prenumeratorów:
   – osoby fizyczne zamieszkałe na wsi i w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
   – osoby fizyczne zamieszkałe w miastach – siedzibach Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając „blankietu wpłaty" na rachunek bankowy miejscowego Oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch";
3. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa, Konto NBP XV Oddział w Warszawie nr 1153-201045-139-11.
   Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy.
   Termin przyjmowania prenumeraty na kraj i za granicę:
   – w prenumeracie rocznej, półrocznej i kwartalnej – termin do 10 listopada na I kwartał, I półrocze i cały rok następny, i do 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty roku bieżącego.

Cena prenumeraty: Kwart. 210,–, półr. 420,–, rocznie 840,– zł

JEDEN KLEKS

Co śpiewają dzieci? Warto o to zapytać z okazji ich święta. Niestety, odpowiedź na to pytanie nie będzie trudna. „Witajcie w naszej bajce, słoń zagra na fujarce" – tę próbkę twórczości poetyckiej reżysera Krzysztofa Gradowskiego, do której muzykę skomponował Andrzej Korzyński, zna dzisiaj każde dziecko w PRL.

Zadziwiająca jest nie tylko popularność piosenek z filmowej wersji „Akademii Pana Kleksa", ale również i fakt, że nikt jeszcze tego fenomenu nie zanalizował. Bo przecież nie chodzi o jeden przebój, ale o cały zestaw *(Kaczka dziwaczka, Jak rozmawiać trzeba z psem, Na Wyspach Bergamutach)*, który dotarł do wszystkich dzieci i został nawet uznany przez szkołę. Wspólne śpiewanie przebojów Korzyńskiego stało się bowiem częstym zajęciem na lekcjach wychowania muzycznego.

Dlaczego? Przyczynił się do tego marazm szkolnych programów, które dzieciom każą śpiewać te same piosenki co ich rodzicom przed laty, a często są to utwory zupełnie nieciekawe dla siedmiolatków z połowy lat osiemdziesiątych. To, co zaproponował Korzyński wydało się i dorosłym, i dzieciom szalenie oryginalne, nowoczesne w brzmieniu, atrakcyjne, świetnie zinstrumentowane. Na dodatek muzykę tę szeroko popularyzowało radio, telewizja, pojawiły się płyty i kasety, więc można było skorzystać z tzw. pomocy naukowych.

Dzieci śpiewają więc piosenki pana Kleksa i... nikt właściwie nie zastanawia się nad tym zjawiskiem. A jest nad czym się zadumać i to już w tonie nie całkiem optymistycznym.

Andrzej Korzyński rzeczywiście zaproponował dobrą muzykę pop w wydaniu dziecięcym i momentalnie powstał pewien kanon, który znalazł licznych naśladowców. Co więcej, sam Korzyński postanowił podążyć wynalezioną przez siebie ścieżką i w drugiej części filmowych przygód Kleksa zaproponował dzieciom znów to samo. Wysłuchanie muzyki filmowej z *Akademii* i z *Podróży Pana Kleksa* pokazuje, jak łatwymi środkami chce się osiągnąć sukces, powtarzając w nieskończoność jeden właściwie pomysł muzyczny.

Co więcej, z doświadczeń Korzyńskiego korzystają inni. Od pewnego czasu telewizja nadaje *Fasolę*, czyli dziecięcą listę przebojów. Niestety, w ciągu paru miesięcy zaprezentowano tam, co prawda, różne piosenki, ale sposób ich pisania jest właściwie ciągle taki sam. Parzysty rytm, dyskotekowa aranżacja, trochę elektroniki, żeby całość brzmiała nowocześnie, oto recepta na przebój dla najmłodszych.

Może są to i dobre wzory dla muzyki rozrywkowej, ale po pierwsze każdy przyzna, iż muzyka disco jest najprymitywniejszą odmianą muzyki pop, a po drugie – twórczość dla dzieci nie powinna służyć wyłącznie rozrywce. Muzyka ma najmłodszego słuchacza rozwijać, rozbudzać jego wrażliwość, przygotowywać do kontaktu z innymi przejawami sztuki, nie zaś wyłącznie bawić. I o tym powinien pamiętać każdy, kto zasiada do komponowania z myślą o dzieciach.

Edward Pałłasz, kompozytor od wielu już lat piszący dla dzieci, powiedział w jednym z wywiadów: *Dziecko woli rymy parzyste, bo łatwo je sobie przyswaja, ale nieparzyste są dla niego ciekawsze a zarazem bardziej kształcące. Dominująca figura rytmiczna musi być zresztą wyrazista, aby scalając wszystko, dawała się łatwo zapamiętać. Oczywiście to, że coś łatwo zapada w pamięć, wcale nie oznacza, że pozbawione jest wartości estetycznej. Należy wszakże unikać wszystkiego, co banalne, obiegowe. Formuła melodyczna zaś nie może przypominać żadnych wytartych zwrotów.*

Przypominam te zdania nie po to, by przeciwstawiać je przebojom Kleksa. Recepta Edwarda Pałłasza nie stoi przecież w całkowitej sprzeczności z hitami Andrzeja Korzyńskiego. Jeśli warto do niej sięgnąć, to po to, by uświadomić sobie, iż naczelną cechą twórczości dla dzieci powinno być nieustanne poszukiwanie, choć przecież skala możliwości jest z natury rzeczy ograniczona. Melodia piosenki dziecięcej musi mieć np. wąski zakres, dopiero w przypadku dzieci starszych sięgających pełnej oktawy, ważny jest właśnie ów silnie akcentowany rytm, czy takie rozczłonkowanie linii melodycznej, by dziecko miało możliwość zaczerpnięcia oddechu w czasie śpiewania.

Niestety, owego twórczego poszukiwania nie dostrzega się zupełnie w obecnej taśmowej produkcji muzycznej wzorowanej na Korzyńskim. To, co proponuje teraz on sam i liczni jego naśladowcy, jest jedynie kopiowaniem jednego pomysłu, który swego czasu tak bardzo spodobał się dzieciom. W muzyce dla dzieci rozlał się jeden wielki Kleks i nikt się tym nie przejmuje.

Znakomity pisarz Julio Cortazar powiedział: *Nikt nie jest bardziej poważny niż dziecko w czasie zabawy.* To tylko dorosłym może się wydawać czasami, iż dziecko po prostu się bawi, gdy ono w tym momencie rozwija się i jest to moment dla niego szalenie ważny. To, co zatem służy owej zabawie, rozrywką wcale nie jest. Szkoła jako nieustająca dyskoteka? Ta wizja może jednak przerażać.

JOTEM

VIOLETTA I DUCHY

Witold Filler, dyrektor teatru „Syrena", należy najwyraźniej do ludzi, których charakter stanowi mieszaninę fantazji szwoleżera z desperacją kamikadze. Pomysł wystawienia na teatralnej scenie rewii z udziałem Violetty Villas stał się najlepszym dowodem dla powyższej diagnozy.

Nieprzychylni przedsięwzięciu nazwali je wywoływaniem zapomnianego ducha estrady. I mieli rację, bowiem dyrektor-reżyser wywołał od razu kilka duchów.

Po pierwsze – Ducha Przekory.

Violetta Villas nie pokazywała się na estradzie przez kilkanaście lat, o ile dobrze pamiętam. Faktem jest, że zawsze należała do najbardziej – jak się to określa – kontrowersyjnych postaci w rodzimym show-businessie, a jednocześnie do najbardziej oryginalnych w swej scenicznej kreacji. Artystka obdarzona przez naturę znakomitym głosem o niespotykanej skali, która równie swobodnie interpretowała arie operowe, romanse cygańskie, co przeboje światowych estrad, zawsze dysponowała równie wielką liczbą zaprzysięgłych zwolenników, co zaciekłych przeciwników.

Pierwsi twierdzili, że głos i rozległość talentu decyduje o wszystkim, że autentyczna witalna i ludyczna muzykalność Violetty i jej indywidualność estradowa przesądzają o powodzeniu i aplauzie.

Drudzy argumentowali, że pani V. V. estradowy imagé skonstruowała w fatalnym guście, że jej maniery są nie do przyjęcia, a spontaniczne wypowiedzi i kapryśność gwiazdy zaliczać należy do skandalicznych. O żadnej też innej piosenkarce, bez względu zresztą na stosunek do jej piosenek, nie krążyło tyle plotek i legend: od tego, że zdecydowała się na pobyt w zakonie, do potwierdzonych ponoć faktów, iż sama założyła własną sektę.

Jeżeli zważyć, że od kilku lat artystka nie nagrała bodaj ani jednej piosenki, przekorny duch i ryzyko dyrektora Fillera nie ulegają wątpliwości: prezentować piosenkarkę zdawałoby się zapomnianą, może tylko desperat.

Drugim duchem, o którym warto napisać, był Duch Sentymentu.

Violetta Villas jest przykładem zadziwiającej kariery estradowej opartej wyłącznie na skali talentu i to kariery międzynarodowej, co zawsze wzrusza, zwłaszcza jeżeli idzie o dziewczynę z prostej rodziny, której awans potwierdza legendy o prostym pucybucie, który został milionerem. Córka kapelmistrza orkiestry górniczej, która własnymi staraniami dostała się do średniej szkoły muzycznej we Wrocławiu, która w konsekwencji niezwykłego uporu, pracowitości i cyzelowania talentu nagrała serię popularnych piosenek, wydała kilkanaście płyt, zjeździła z koncertami pół świata, a na pewno całą Europę – od ZSRR po Hiszpanię. Kiedy otrzymała angaż do Las Vegas, mitycznej stolicy amerykańskiego życia rozrywkowego, w kraju zawrzało: mamy przecież tyle innych, świetnych piosenkarek, a tymczasem przed milionerami swój show prezentować będzie właśnie ona...

Część rodzimych krytyków zżymała się, że jest to nieporozumienie i skandal, część znacząco milczała. Wynikało bowiem z faktu zaangażowania Violetty, że właśnie ta piosenkarka o oryginalnym głosie i nie mniej oryginalnych manierach jest dla amerykańskiego widza czymś interesującym i wartym wysłuchania. Natomiast nie interesują nieco znudzonych Amerykanów standardowe gwiazdki z Europy, które mniej lub bardziej udolnie kopiuje wzory właśnie rodem z amerykańskiego show-businessu. Nikt nie jeździ do Szkocji, by nauczać gry na kobzie.

Właśnie w Las Vegas nową solistkę zza Oceanu wykreowano w każdym elemencie estradowym: w sztuce poruszania się, gestu, tańca, umiejętności podkreślania urody czy sztuki nowoczesnej interpretacji. Jej nazwisko figurowało obok gwiazd światowej rozrywki: Earthy Kitt, Deana Martina, Sammy Davisa Jr., Charlesa Aznavoura, Brendy Lee czy Paula Anki. Wystąpiła także w dwóch filmach, którym zapewniono odpowiednią reklamę i gdy po skończeniu kontraktu powróciła do Polski, przywitało ją wieloznaczne milczenie. Nikt nie wiedział co powiedzieć, choć publiczność ciekawa była zwierzeń artystki, która odniosła sukces.

Złośliwi twierdzili, że w Stanach Zjednoczonych podobnych gwiazd rewiowych są setki, ale któryś ze znakomitych felietonistów – chyba KTT – stwierdził bez ogródek, że dżinsy Levis także noszone są wszędzie, a mimo to każda para ma swoistą cechę wysokiej jakości i można ją bez trudu odróżnić od wyrobu made in „Wólczanka"

Trzecim duchem, o którym warto wspomnieć, jest Duch Tolerancji.

Nie ma bodaj nic bardziej okrutnego niż moda w muzyce rozrywkowej. Moda potrafi wylansować artystę na szczyty popularności, aby nagle zmienić kaprys i wbić tego samego wykonawcę w piach zapomnienia. Przykłady są zbyt liczne, aby je można było wymienić, zdarzały się bowiem kariery oparte na jednej przebojowej piosence. Artyści estradowi doskonale zdają sobie z tego sprawę i traktują przeważnie hossę jak swoje „pięć minut", po których mogą nastąpić lata chude i trudne.

Denerwującą dla konkurentów z estrady cechą charakterystyczną Violetty Villas było to, że wymykała się ona jakoś modzie. Publiczność podekscytowana atmosferą wieloznaczności, skandalizowania i zagranicznymi sukcesami wykazywała zawsze ogromną tolerancję dla kaprysów piosenkarki, czego nie można powiedzieć o specjalistach z branży, krytykach, czy twórcach piosenek.

Aż dziw, że cała impreza i show Violetty Villas okazał się sukcesem, skoro przygotowywany był w tak zaskakujących okolicznościach i oparty na tak kruchych założeniach. Odbiór występów rewiowej gwiazdy, notabene jedynej, jaką kiedykolwiek mieliśmy, przekroczył najśmielsze wyobrażenia. Bilety na imprezy wykupiono w ciągu kilku godzin, ludzie przekupywali bileterki, pojawili się handlarze zaproszeń. Come-back Violetty Villas stał się magnesem dla publiczności i to w najróżniejszym wieku, od małolatów po sędziwe staruszki.

Szczerze mówiąc nie wiem, jakie naprawdę przyczyny spowodowały tak ogromne zainteresowanie występami artystki o inicjałach V-V. Czy szczęście przyniosła litera symbolizująca zwycięstwo, czy też może – co chyba jest bardziej prawdopodobne – chęć obejrzenia i usłyszenia czegoś innego od piosenek uparcie lansowanych, nadzieja odmienności od standardów współczesnej ascezy estradowej, krzykliwości i tupetu. Kto zresztą wie – może rację ma Violetta, ze swym tradycyjnym sposobem śpiewania światowych standardów i klasyczną estradową rzetelnością w przygotowaniu występu. Może także jest to nostalgia za elegancją, tęsknota za inną estetyką od modnej ostatnio i programowej byle jakości, fascynacji elektronicznymi gadgetami...?

Mówiąc szczerze, nie mam pojęcia. W niczym to jednak nie zmienia faktu, że publiczność „Syreny" szalała za Violettą, przyjmowała ją owacyjnie, wzruszyła się i skandowała jej imię. Duch Entuzjazmu też dał o sobie znać, co rzecz jasna i dyrektorowi Fillerowi dodało ducha.

Na spotkaniu popremierowym obserwowałem, jak krótko ostrzyżona solistka zespołu nowej fali z pewną zawiścią przyglądała się z bliska długim, fantastycznym włosom gwiazdy, które także są już niemal legendarne. Być może było to tylko zaciekawienie albo patrzyła z rozbawieniem.

Albo w ogóle mi się zdawało.

Nie ma to jednak dla publiczności i samej Violetty Villas żadnego znaczenia. Piosenkarka przez lata nieobecności była sobą i nie sądzę, żeby musiała się zmieniać.

MARIAN BUTRYM



Fot. ANDRZEJ RYBCZYŃSKI

RICK AND JANUSZ

Jacek Ślotała, polski menażer w angielskiej firmie Leastrom, od dawna już planował zrealizowanie czegoś niezwykłego, ponieważ był jednocześnie impresariem naszego pianisty Janusza Olejniczaka, wymyślił coś, co ho, ho... może być nieobliczalne w skutkach. Oto wymyślił sobie kolega Ślotała połączenie tradycyjnej muzyki fortepianowej, granej na poczciwym Bechsteinie, Steinwayu czy Calissi z... muzyką elektroniczną. Jeden element tego mariażu był na miejscu – znakomity pianista Janusz Olejniczak zgodził się pójść takim tokiem myśli. Trzeba było znaleźć wspólnika. Mierzono wysoko. Wysłano propozycję do Isao Tomity, który nawet zainteresował się sprawą, ale najbliższy wolny termin miał w 1987 roku. A tu zapaleńców paliły dłonie do realizacji pomysłu. Drugi „strzał" trafił do Europy, do Ricka Wakemana. Jego agencja Derek Block Promotions zainteresowała się sprawą.

Wakeman nie miał ostatnio najlepszej prasy, to prawda, ale przecież jest gruntownie wykształconym muzykiem, a poza tym jego ostatnie poczynania w dziedzinie muzyki filmowej (szczególnie współpraca z Kenem Russelem) sprawiają, że jego nazwisko choć nie tak głośne jak niegdyś, pojawia się na nieco innym muzycznym rynku.

Przyjechał więc Wakeman w połowie lutego do Warszawy i tak się zaczęło. Najpierw poznanie Olejniczaka i dyskusje nad repertuarem. W pierwszej propozycji zdecydowano się na dwa koncerty fortepianowe. D-dur Ravela i F-moll Chopina. Potem dodano jeszcze pieśni Chopina i dyskutowano nad innymi pozycjami, bowiem artyści wyraźnie się polubili. Idea tego wydarzenia muzycznego miałaby polegać na tym, że Olejniczak będzie grać na fortepianie normalne partie zapisane w partyturze utworów, zaś Wakeman, na swoim elektronicznym instrumentarium „zagra" orkiestrę. Ba! Nie tylko zagra, ale posługując się fortepianową „prymką" zaaranżuje na nowo koncerty. W pieśniach będzie nieco inaczej. Olejniczak będzie akompaniować, zaś Wakeman... zaśpiewa.

Prace posuwają się szybko. Zafascynowany tym przedsięwzięciem Wakeman zrezygnował z dwu propozycji napisania muzyki filmowej, byle prędzej zrealizować nowe zamierzenia. Po rozstaniu artystów ustalono, że Wakeman opracuje i nagra „aranże" i przyśle je polskiemu pianiście. Ten zaś po otrzymaniu taśmy zacznie pracować nad solowymi partiami fortepianu.

W chwili, gdy oddajemy ten materiał do druku (początek kwietnia) trwają przygotowania do nagrania materiału na płytę, a może nawet na podwójny album. Wakeman ma przyjechać ze swoim elektronicznym laboratorium powiększonym o urządzenia skonstruowane specjalnie na potrzeby tego nagrania (imitujące instrumenty smyczkowe). Po nagraniach – próby do koncertów promocyjnych i trasa koncertowa aż po Amerykę Łacińską.

Zamierzenie przewidziane jest wieloplanowo i realizowane w niespotykanym u nas tempie. Janusz Pietkiewicz z impresariatu Radiokomitetu doprowadził do podpisania kontraktu w ciągu trzech tygodni, co jest osiągnięciem bez precedensu. Państwo Lucyna Smolińska, Romuald Dobrzyński i Grzegorz Dubowski z działu reportaży i filmów dokumentalnych telewizji, zmontowali ekipę realizatorską, zatwierdzili scenariusz Mariusza Jelińskiego, który jako producent zrealizował część filmu poświęconego temu artystycznemu wydarzeniu. Firma Leastrom dała taśmę filmową i zatrudniła angielskiego reżysera Mike'a Trewa, który po obejrzeniu zdjęć Andrzeja Żydaczewskiego, czym prędzej „puścił" trzyminutowego „zwiastuna" filmu w telewizji BBC. Tak więc zawodowo opracowano promocję i realizację tego przedsięwzięcia. Nagrania (płyta ukaże się także w Polsce), koncerty, godzinny film dla telewizji i wreszcie kaseta video (to już chyba poza naszym rynkiem), na której wspomniany film zostanie „wzbogacony" o fragmenty koncertów ze światowego tournée. Okazuje się, że można.

ADAM HALBER



Fot. TADEUSZ ROLKE

KTO TRAFI MILION?

Muzyka i pieniądze pozornie nic ze sobą nie mają wspólnego. Ale od pewnego czasu toczą się rozmaite dyskusje o pieniądzach dla muzyki, które zawsze prowadzą do tego samego wniosku: jest ich stanowczo za mało. Tymczasem jednak, jak życie pokazuje, z pieniędzmi bywają rozmaite kłopoty.

PRZYKŁAD PIERWSZY: powstał w Warszawie z początkiem 1985 r. zespół, który przybrał nazwę Concerto Avenna. Unikalny w skali krajowej, gdyż postanowił specjalizować się w muzyce barokowej w jej oryginalnym brzmieniu. Na świecie tego typu zespoły cieszą się dużym powodzeniem, bowiem otwierają one przed odbiorcą zupełnie inny świat dźwięków, odmienny od tego, do którego jesteśmy przyzwyczajeni najpopularniejszą XIX-wieczną konwencją wykonawczą. Muzycy w XVIII wieku używali przecież innych intstrumentów, innych smyczków, inna była technika gry, specyficzny sposób improwizacji czy ornamentyki muzycznej.

Nie chodzi zresztą w tym momencie o rozważania, jak grać należy dzieła mistrzów XVIII-wiecznych. Ważny jest fakt, że powstała orkiestra oryginalna, która mogłaby liczyć na uznanie nie tylko w kraju, ale i za granicą. Barok jako epoka muzyczna jest po prostu modny, chętnie słuchany (częściej w świecie niż u nas), tak więc Concerto Avenna mogłaby po pewnym czasie stać się naszym kolejnym zespołem eksportowym. Oczywiście, nie od razu, bowiem problemów pojawiło się mnóstwo. Dla osiągnięcia autentycznego brzmienia potrzebne byłyby autentyczne instrumenty z epoki lub współczesne budowane na ich wzór, a tym w naszym kraju nikt do tej pory się nie zajmował. Można by się jednak spodziewać, iż przy prawidłowym rozwoju zespołu znaleziono by sposób, jak sobie z tymi zagadnieniami poradzić.

Pierwszy rok działalności Concerto Avenna przyniósł jej sporo koncertów i niemały rozgłos. Niestety, zespół cały czas boryka się z kłopotami finansowymi. W grudniu 1985 r. muzycy otrzymali ostatnią pensję, w marcu br. nie mieli jeszcze podpisanych umów na rok bieżący. Z potrzebnych 15 mln zł na rok 1986 otrzymali z Urzędu m.st. Warszawy oraz Ministerstwa Kultury i Sztuki zaledwie jedną piątą. W tej sytuacji stołeczna „Estrada", formalny opiekun zespołu, zdecydowała się podpisać z nim umowę jedynie na pierwsze półrocze. Nie zamierza bowiem do niego dopłacać. I nikt nie przejmuje się faktem, że Concerto Avenna ma już zaproszenia na występy w Stanach Zjednoczonych, Japonii, RFN czy NRD, że chętnie byłaby widziana na rozmaitych festiwalach, że wreszcie powinna rozwijać coraz aktywniejszą samodzielną działalność.

Można oczywiście zapytać, jaki był sens tworzenia zespołu, któremu po rocznej zaledwie działalności zagraża rozwiązanie, kiedy wiadomo było z góry, iż potrzeba znacznie dłuższego okresu, by osiągnąć on zamierzony cel artystyczny? Czy winić za ten stan rzeczy należy wyłącznie czas reformy, który każe także i urzędnikom pracującym w kulturze uważniej patrzeć na rozdzielane przez nich pieniądze?

Zapewne, jak to u nas bywa, Concerto Avenna znajdzie wreszcie fundusze niezbędne dla swej dalszej działalności. Nikt nie bierze jednak pod uwagę owej niepewności, która nie sprzyja pracy artysty. Czy można się też dziwić, iż muzyk znajdujący się w takiej sytuacji stawia sobie pytanie, jaki jest sens tego, czym się zajmuje?

PRZYKŁAD DRUGI: w warszawskim Teatrze Wielkim odbyła się w marcu premiera opery Gioacchino Rossiniego *Włoszka w Algierze*. Oczekiwano na nią z wielkim zainteresowaniem, oto po raz pierwszy od wielu lat mieli wziąć w niej udział śpiewacy zagraniczni. Zaproszono do udziału w spektaklu czwórkę włoskich solistów, którzy mieli pokazać publiczności i polskim kolegom, jak należy interpretować muzykę ich wielkiego rodaka.

Z szumnych zapowiedzi na premierze nie zostało wiele. Jedna artystka rozchorowała się przed wejściem na scenę, pozostała trójka pozostawiła po sobie mieszane wrażenia. Produkcja artystyczna jednego z gości denerwowała na tyle co bardziej wrażliwe uszy, że siedzący na sali znakomity znawca opery Bogusław Kaczyński namawiał głośno swych sąsiadów, by zaczęli gwizdać. Ale publiczność warszawska jest dobrze wychowana, zachowała spokój do końca spektaklu.

Nie byłoby to może wydarzenie godne opisu, przecież porażki artystyczne mogą zdarzyć się każdemu, kto decyduje się na publiczny występ, gdyby nie pewne ale... W kilka dni później odbyła się druga premiera tego samego przedstawienia już wyłącznie z udziałem rodzimych śpiewaków. Wypadli bez porównania lepiej. Za swój występ otrzymali gażę kilkadziesiąt razy mniejszą od Włochów.

★

Co wynika z obu tych przykładów? Na pewno nie powinien być to wniosek, iż jedne instytucje artystyczne mają za mało pieniędzy, drugie zaś za dużo, skoro mogą opłacać produkcje wątpliwej jakości. Każdy ma prawo do błędu i z jednego nieudanego koncertu czy przedstawienia nie należy rozliczać dyrektora lub dyrygenta. Zastanówmy się raczej nad tym problemem: skoro wiadomo, iż na muzykę pieniędzy jest za mało, jak należy wydawać je najmądrzej?

Zwierzał się kiedyś jeden z dyrektorów prowincjonalnej filharmonii: *Nasza sytuacja finansowa nigdy nie była na tyle dobra, żebyśmy mogli sobie pozwalać na gwiazdy zagraniczne w trakcie sezonu. Wyjątkiem jedynym było wielkie święto muzyczne, kiedy gościliśmy znakomitych artystów z Monachium. Kosztowało to nas 700 tys. złotych.*

Zaproszenie artysty zagranicznego to bardzo często honorarium liczone już w setkach tysięcy złotych. Konstanty Andrzej Kulka, a więc rodzimy muzyk najwyższego formatu, wyznał, że najwyższa stawka za koncert, jaką może otrzymać wynosi... 7 tys. zł, więc, jak twierdzi gra w kraju a zarabia za granicą. Nawet dla laika dysproporcje stawek są aż nazbyt drastyczne. I żeby była jasność: bardzo rzadko gościmy w naszym kraju artystów rzeczywiście pierwszoplanowych, takich np., których nagrania płytowe kupowane są na całym świecie, który występują stale w najpoważniejszych salach koncertowych. W ciągu roku przyjeżdża do nas zaledwie kilka najznakomitszych gwiazd, całej reszcie zagranicznych solistów my z własnej inicjatywy dopisujemy na afiszach przymiotniki: znakomity, wybitny, niepowtarzalny. Reprezentują oni po prostu w najlepszym przypadku średnią klasę europejską.

Stwierdzenia te nie odnoszą się wyłącznie do muzyki poważnej. I w muzyce pop, i w rocku, i w jazzie o wielkim i autentycznym wydarzeniu możemy mówić raz czy dwa razy do roku. Różnica polega tylko na tym, że w tych gatunkach muzycznych znacznie trudniej byłoby nam wskazać rodzimych muzyków, którzy mogą zrobić lub autentycznie robią karierę światową. W muzyce poważnej mamy ich jednak sporo.

Pytanie więc, kto trafi milion w tej grze o pieniądze – czy unikalny rodzimy zespół Concerto Avenna, czy mierny solista z dalekiego kraju – jest więc całkiem zasadne.

Oczywiście bywają proste pytania, znacznie trudniej o proste odpowiedzi. Urzędnik powie, iż te pieniądze nie idą z tej samej kieszeni, choć i w jednym, i w drugim przypadku przeznaczone są na muzykę. Trudno jednak przystać na taką sytuację, kiedy jedną ręką hojnie nagradzamy każdego, kto zechce do nas przyjechać, drugą zaś często pokazujemy figę własnym artystom nawet wtedy, gdy ich wysiłek godzien jest największego uznania.

Można się zgodzić na przyjazd mało interesującego baletu z Izraela, który odwiedził nas w marcu, bo jest to wydarzenie nie tylko artystyczne. Trzeba pamiętać o tym, że nie każda wizyta artystów zagranicznych jest równie kosztowna, bo wiele z nich dochodzi do skutku drogą wymiany poszczególnych instytucji. Nie wolno nam zamykać się we własnym gronie, bo warto czasem posłuchać, jak grają inni, nawet jeśli grają nie najciekawiej. W żadnym jednak przypadku nie wolno nam lekceważyć własnych muzyków.

Dyrektor Filharmonii Poznańskiej powiedział kiedyś w jednym z wywiadów: *moja publiczność praktycznie nie zna takich naszych artystów, jak Rowicki, Czyż, Semkow, Krenz czy Kord, bo czołówka naszych dyrygentów po prostu w kraju nie dyryguje. Cieszyłbym się, gdyby takie nazwiska mogły znaleźć się w programie naszej Filharmonii chociaż raz na dziesięć lat. Jeśli problem polega tylko na honorariach, to z chęcią zapłacimy stawkę wysoką (o ile Ministerstwo nam na to pozwoli), bo skoro możemy płacić ciężkie pieniądze dyrygentom zagranicznym, często dość przeciętnym, to oczywiście wolę choćby i dwa razy tyle zapłacić za występ wybitnego polskiego dyrygenta.*

Słowa te zostały wypowiedziane dwa lata temu. Nadal są jednak aktualne, bo nic się w tej mierze nie zmieniło. I nic nie wskazuje na to, by miało ulec zmianie w najbliższej przyszłości. Co nam zatem pozostaje? Czy tylko nadzieja, że Concerto Avenna mimo wszystko będzie nadal działać, dopóki członkom tego zespołu wystarczy zapału? Bo na pytanie, kogo należy godziwie opłacać: cudzych średniaków czy własne talenty – nikt nie chce udzielić jednoznacznej odpowiedzi.

JACEK MARCZYŃSKI

Z GRZEGORZEM CIECHOWSKIM
rozmawiają
Wiesław Królikowski
i Jerzy Rzewuski

NOWE SYTUACJE

W kwietniu minęło 5 lat od pierwszego koncertu Republiki: zespołu, który powstał w wyniku zmian personalnych w amatorskiej grupie Res Publica. Wspominając w jednym z wywiadów początki działalności Republiki powiedziałeś, że tworząc pierwszy program nie mieliście żadnej koncepcji...

– *Inaczej bym to określił. Ten pierwszy, pamiętny kwietniowy koncert uświadomił nam tylko, że nasze oczekiwania przekraczały w znacznym stopniu to, co wtedy graliśmy, że znowu wszystko trzeba zaczynać od początku. No, niezupełnie od początku. Z tego okresu została nam „Biała flaga". Co do tego utworu już wtedy nie mieliśmy żadnych wątpliwości. „Idziemy dalej w tę stronę" – powiedzieliśmy sobie. I poszliśmy bardzo szybko, bo w ciągu 2–3 miesięcy powstał nowy repertuar. W tym czasie też odszedł od nas piąty Republikanin – Adam Szałach. „Wybieram konewkę" – powiedział i wyjechał do Bydgoszczy studiować tajemnice waltorni.*

– Mówiłeś też kiedyś o inspirującej roli klubu „Od Nowa". Z czego ona wynikała?

– *Było tam około ośmiu zespołów, z których każdy raz w miesiącu musiał dać koncert. I to mobilizuje do pracy. Próby odbywały się codziennie lub co drugi dzień. Wtedy to był w ogóle dziwny klub... Mieścił się w piwnicach Dworu Artusa. Grube mury. Pomalowane na czarno pomieszczenia. Pięciominutowe wędrówki w ciemnościach w poszukiwaniu kontaktu. Dziś „Od Nowa" kontynuuje swoją działalność w innym lokalu, ale brak tamtej atmosfery.*

– Republika okazała się jedyną grupą z tego klubu, której udało się zrobić ogólnokrajową karierę.

– *To mnie nie dziwi. Dziwi natomiast, że jakoś nikt nie zauważa innych w kolejce, choćby Rejestracji czy Nowo-Mowy. Ci pierwsi startowali niemal równocześnie z nami. Wracając do Republiki: zrobienie tzw. kariery było dla nas tylko skutkiem ubocznym tego co zamierzaliśmy. Powodzenie, popularność a wraz z nimi obelgi, załamania koniunktury – to wszystko zdobywa się mimochodem, lecz tylko wtedy, gdy nosi się w sobie poczucie wartości tego, co się robi. Można wyjść bez szwanku z takiej sytuacji.*

– Podobno długo nie byłeś przekonany, że możesz śpiewać na profesjonalnej estradzie, a pianistą w zespole zostałeś z konieczności.

– *Rzeczywiście, początkowo przyprowadzaliśmy na próby różnych wokalistów. Było sporo śmiechu i jeszcze więcej rozczarowań. Śpiewałem wtedy na próbach, bo wszyscy chcieliśmy, żeby powstał nowy repertuar. Wkrótce okazało się, że nie ma takiego wokalisty, który potrafiłby podążyć moim śladem i przełamać te bariery, które ja już miałem za sobą. Jednocześnie musiałem dużo pracować nad fortepianem. Co było robić? Adam odszedł, a wszyscy wiedzieliśmy, że im więcej „obcych" będziemy dopuszczać do współpracy, tym bardziej rozpraszać się będzie nasza uwaga.*

– Jak to się stało, że jednak zespół przetrwał?

– *Po prostu cały czas przekonywałem: słuchajcie, ta grupa zaistnieje, wiem o tym! Nie mogę wam jeszcze powiedzieć, że będzie tak i tak, bo w tej chwili szukam, ale pozwólcie, że będziemy szukać razem. Chodziłem, gadałem, aż w końcu wszyscyśmy do siebie chodzili, gadali. I w momentach, kiedy brakowało mi wiary w to wszystko, oni robili to, co ja na początku, czyli gadali, przekonywali. Wszyscyśmy ruszyli jednym torem. I to było najważniejsze.*

– Czy za zmianą nazwy z Res Publica na Republika kryła się jakaś „ideologia"?

– *Nazwa jest po prostu nazwą. Dziś nie zamierzam się już z tego tłumaczyć. Słowo „republika" brzmi lepiej, mniej pretensjonalnie.*

– Czy w okresie istnienia Res Publiki próbowałeś już komponować dla zespołu?

– *Próbowałem, ale – pożal się Boże – co to były za kompozycje! Po rozpadzie pierwszego składu, a przed powstaniem Republiki, wytworzyła się półroczna dziura czasowa, którą cichcem wykorzystałem. Zapomniałem na ten czas o swoich ambicjach liderowania i bez szemrania wygrywałem solówki w standardach jazzowych zespołu Jazz Formation. Słowo jazz – jak słyszycie – powtarza się tu często, ale moje granie z czystym jazzem niewiele miało wspólnego. Ważniejsze jednak było to, że poznawałem harmonię, skale, że terminowałem muzycznie. Intuicja i emocje przestały mi wystarczać.*

– Pierwsze nagrania Republiki wypadły zaskakująco ciekawie jak na początkujący zespół. Był wśród nich jeden z najbardziej intrygujących muzycznie utworów w twoim dorobku – *Kombinat*. Konstruując melodię zrezygnowałeś tu z toniki jako stałego punktu oparcia; użyta progresja melodyczna jakby „rozłamuje" tonację...

– *Ja bym tego nie uważał za jakąś koncepcję muzyczną, która później została zarzucona. Po prostu był to „kawałek" z pomysłem. Tekst powstawał równo z kompozycją i narzucał pewne rozwiązania muzyczne.*

– Co ci dała inspiracja ówczesnymi anglosaskimi wykonawcami nowofalowymi, bo jest to widoczne?

– *To były śmieszne czasy. Prezenterzy radiowi przeklinając na odległość punk rock, wyrażali nadzieję, że to obrzydlistwo nigdy do nas nie przywędruje. A młodzi muzycy uprawiali handel wymienny płytami. Z Torunia do Warszawy i odwrotnie wędrowały plecaki pełne The Stranglers, B-52s, Dead Kennedys, Patti Smith, XTC, Television, Suicide, czyli przysłowiowy groch z kapustą. Jedno co miały te płyty ze sobą wspólnego – to świeżość, nowe patrzenie na muzykę. Wszystkie te grupy patrzyły w jedną stronę, ale każda w inny punkt. Druga sprawa – to odwrócenie się od artystowskich zapędów „dinozaurów". Muzyka, której wtedy słuchaliśmy była purystyczna w swojej nowej wierze. Pewnie dlatego i my wstępowaliśmy na naszą drogę oczyszczając ją z wszelkich naleciałości i pozostałości lat siedemdziesiątych. Słuchając w roku osiemdziesiątym rzeczy starych wiedzieliśmy, jak grać już nie można. Słuchając rzeczy nowych zauważyliśmy, że trzeba ruszyć tą samą drogą, ale z głową uniesioną wysoko, nie spoglądając na świeże koleiny po poprzednikach. Tyle o muzyce i jej interpretacji. A teksty? Teksty to już zupełnie inna, a właściwie zupełnie „nasza" sprawa.*

– Wspomniana piosenka *Kombinat* ma nieco kabaretowe zabarwienie. O tego rodzaju inklinacje można cię też posądzić po wysłuchaniu niektórych spośród późniejszych nagrań – weźmy choćby *Sam na linie* z najnowszego singla.

– *„Nieustanne tango" też jest trochę kabaretem, podobnie – „Kurtyna". Nigdy nie bawiłem się w kabaret, ale muzyka, którą gramy jest na tyle uniwersalna, że można ją łączyć z najróżniejszymi gatunkami. Lecz jeśli w tym kontekście mówimy o kabarecie – to raczej miejmy na myśli pewien dystans do wyrażanych treści, który w kilku naszych piosenkach się pojawia. Dystans do poruszanego tematu, do samego siebie, niekiedy zerwanie z powagą. Tak to rozumiem.*

– Początkowo można było odnieść wrażenie, że Republika będzie wykonywać nie tylko twoje utwory – np. *Układ sił* skomponował perkusista zespołu, Sławomir Ciesielski...

– *I nie tylko o „Układzie sił" trzeba tu powiedzieć. Zbyszek na przykład ma swój udział w skomponowaniu „Lunatyków" i „Obcego astronoma" bo zbudował ramy harmoniczne tych utworów. W nowym programie jest kilka zespołowych kompozycji... Jak widzicie nie jestem tyranem, który stara się narzucać wyłącznie własny repertuar.*

– Może opowiedziałbyś, jak powstają twoje utwory?

– *Co, mam wam zdradzać swoje tajemnice? Jeśli wpadam na jakiś motyw, dzieje się to np. na spacerze. Wtedy wracam natychmiast do domu i mój pies przeklina w duchu wenę, która spłynęła na jego pana. Krótko mówiąc: rzecz polega raczej na wewnętrznym poczuciu rytmu, na zmyśle melodycznym, a nie na kombinowaniu w oparciu o zasłyszane melodie czy harmonie. Mogę też odpowiedzieć w ten sposób: dokładnie znam granicę obszaru, po którym mogę się poruszać wokalnie – to również określa moje komponowanie. Choć momentami okazuje się, że mogę bezwiednie pokonywać niektóre bariery.*

– Na przykład?

– *Myślę tu przede wszystkim o muzyce do spektaklu baletowego „Republika – rzecz publiczna", wystawionego w Teatrze Wielkim w Łodzi w zeszłym roku.*

– Co ci to dało? Czy bardziej poczułeś się artystą?

– *Takich potwierdzeń nigdy nie potrzebowałem. Artystą czułem się, gdy w wieku dwudziestu lat pisałem wiersze i jeszcze nie było Republiki. Chodzi o to, że przy opracowywaniu muzyki przeznaczonej do tego spektaklu po raz pierwszy skorzystaliśmy z improwizacji i w ten sposób w ciągu kilku godzin powstało kilka kompozycji. Kompozycji zupełnie różnych od tego, co robiliśmy wcześniej, ale nadal zachowujących nasze piętno. Pragniemmy w oparciu o ten materiał opracować całą płytę. Są to najdziwniejsze „piosenki", jakie słyszałem w życiu. Ich teksty – bądź to wypowiadane w specjalnie na tę okazję powstałym języku, bądź opierające się na dwóch, trzech słowach, czynią muzykę jeszcze bardziej otwartą. To był naprawdę udany spektakl. Oceniam to z pozycji zespołu, który świetnie się wybronił.*

– Czy jesteś równie zadowolony z dotychczasowych nagrań płytowych?

– *Marzę o współpracy z producentem z prawdziwego zdarzenia, któremu mógłbym zaufać do końca. Do tej pory współpracowaliśmy tylko z inżynierami i nie zawsze była to współpraca udana. Uważam, że „Kombinat" został fatalnie nagrany, że „Gadające głowy" i „Układ sił" zostały zniszczone w studiu. I w ogóle sądzę, że do tej pory nie nagrano nas naprawdę dobrze. Jak dotąd najbardziej jesteśmy zadowoleni z „Klatki" i z „Ciała", ale są to nagrania radiowe.*

– Gdy rozmawialiśmy około dwóch lat temu, byłeś zadowolony pod każdym względem z drugiego longplaya *Nieustanne tango*. Uważałeś, że przedstawia on Republikę zgodnie z waszymi ambicjami.

– *Podobne oceny szybko się starzeją.*

– To była bardzo udana płyta, dojrzalsza od debiutanckiego longplaya, zawierająca utwory o złagodzonej ekspresji, ale wynagradzająca to bogatszymi aranżacjami, szczególnie w dziedzinie wokalnej. Niemniej, wasz pierwszy album – *Nowe sytuacje* z up-

NOWE



Fot: ANTONI ZDEBIAK

Fot: ANDRZEJ KIEŁBOWICZ

SYTUACJE

tywem czasu jakby zyskuje w kontekście całego polskiego rocka.

– Teraz częściej wracam do tej płyty niż do „Nieustannego tanga”.

– Powiedziałeś kiedyś, że repertuar longplaya *Nowe sytuacje* dobrany został pod kątem tekstów.

– Tak rzeczywiście było, dlatego pominęliśmy „Białą flagę” i „Telefony”. I nadal jest to dla nas główna zasada w trakcie pracy nad dużą płytą. Kryterium tekstowe pozostaje dla nas najważniejsze.

– W przypadku *Nowych sytuacji* wrażenie to potęgowała – może nawet zbyt przesadnie – stylistyka kompozycji. Dla większości z nich kanwą były podobne ostinata rytmiczne, a przeważały melodie oparte na dwóch, trzech motywach. Nie da się ukryć, że płyta mogła niektórych słuchaczy razić monotonią.

– Zrobiliśmy to z premedytacją, tylko po to, aby podać kod, którym się posługujemy. Patrzcie – oto nasz alfabet! Teraz możemy nim zapisać wszystko, i tak każdy rozpozna nasz charakter. Coś takiego na świecie nazywa się graniem stylowym, u nas – monotonnym.

– *Nowe sytuacje* były także nowością na naszym rynku, jeśli chodzi o teksty ... Okazałeś się w tej dziedzinie drugim interesującym autorem obok Kory. Jak to się stało, że wypracowałeś własny styl, godzący w nawyki części odbiorców, bo mogący kojarzyć się trochę z futurystyczną poezją, a zarazem będący poszukiwaniem w języku polskim brzmień jak najlepiej pasujących do rockowego przekazu – czyniący z powtórzeń samogłosek, sylab i wyrazów środek literacki a równocześnie muzyczny.

– To pytanie jest też częściową odpowiedzią... ale zacznijmy od początku. Wiadomo, że sprawą najważniejszą w tekście jest treść, zawartość przekazu. Ale nie to sprawiało mi początkowo największą trudność. Chodziło tu głównie o wypracowanie brzmienia, melodii języka, którego używałem. W języku polskim – jak wiadomo – jest to znacznie trudniejsze niż w angielskim. Całe grupy wyrazów i fraz muszą ulec wstępnej eliminacji. Najpierw bardzo mi to przeszkadzało, potem zaczęło pomagać. Stąd brały się też zabiegi polegające na rozbijaniu wyrazów na cząstki, które zaczynały w tym momencie funkcjonować muzycznie. Wiele podobnych zabiegów możemy zaobserwować w poezji awangardowej, choć dokonywano ich w innych celach. Pewna znajoma Amerykanka siedząc w moim mieszkaniu i słuchając naszych płyt, zapytała: „Jak to zrobiłeś? Ten język dobrze brzmi!” I o to właśnie chodziło. Jak słyszycie – wolę mówić o formie niż o treści moich tekstów. Treść zostawiam odbiorcom.

– Czy nigdy nie miałeś pokus, aby uprawiać poetycką balladę? Może jako kilkunastoletni chłopak marzyłeś, żeby zostać polskim Leonardem Cohenem?

– Gdy miałem 14,15 lat siedziałem w domu słuchając Deep Purple i Led Zeppelin i waliłem pałkami perkusyjnymi do rytmu w krzesło i lampę udając perkusistę... Rzeczywiście był czas, że słuchałem Cohena namiętnie. Poezja stała się moją pasją dopiero w czasach licealnych. Nie podejrzewałem się jednak o to, że zostanę muzykiem. W liceum też nastała dla mnie wielka era słuchania jazzu. Prawie wyłącznie słuchałem tego rodzaju muzyki.

– Czy zainteresowało cię coś z krajowego rocka, gdy jeszcze nie należałeś do grona jego twórców?

– Najbardziej interesowały mnie płyty Tadeusza Nalepy.

– Zaskakujące, biorąc pod uwagę, że twój dorobek z Republiką jest zgoła innej proweniencji.

– Ważna była dla mnie zawartość emocjonalna jego repertuaru. Oczywiście mogę tak powiedzieć z perspektywy czasu. Wtedy byłem chłopakiem, który przytulał pierwsze dziewczyny na prywatkach słuchając „Co się stało kwiatom”...

– Jak oceniasz dzisiejszy stan polskiego rocka?

– Myślę, że można na palcach jednej ręki policzyć ludzi, którzy naprawdę coś robią.

– Udzielając wywiadu kilka lat temu powiedziałeś na temat krajowej „nowej fali”: *mając wolność robienia czegoś nowego, a chcą coś nowego robić, naśladują się wzajemnie do granic wytrzymałości.* Czy nadal tak uważasz?

– W większości przypadków. Nie podam jednak nazwisk i nazw ani tych których cenię, ani tych, których nie jestem w stanie słuchać. Plotkowanie jest najstarszą praktyką uprawianą w branży rockowej. Kiedy spotyka się trzech muzyków, następuje kurtuazyjne przywitanie (serdeczne uściski, całusy), a potem każdy z nich boi się odejść pierwszy tylko dlatego, żeby nie dostarczyć dla dwu pozostałych smakowitego tematu do rozmowy.

– Sposób w jaki formułujesz swoje opinie, pewność siebie, pewny ton i łatwo dostrzegalne poczucie własnej wartości chyba nie przysparzają ci przyjaciół w środowisku rockowym.

– Nie ma przyjaźni zawodowej. Mówię tak mimo bliskich więzów, jakie łączą mnie z kilkoma świetnymi muzykami. Nie zawsze lubimy się za muzykę, którą gramy. Przeciwnie: nieraz na przekór muzyce.

– Niektóre spośród utworów włączonych w zeszłym roku do repertuaru Republiki, jak np. *Ciało*, wydają mi się stworzone do kameralnej prezentacji. Zarazem zespół nadal zachowuje rockową tożsamość, a to wiąże się z występami dla dużych, nawet kilkutysięcznych audytoriów. Taka sprzeczność może być kłopotliwa.

– To musi być kameralne. Często wręcz posługujemy się czymś, co nazwałbym „muzycznym szeptem”. Nie widzę w tym nic szczególnego, niebezpieczeństwa dla zespołu. Trzeba tylko wprowadzić publiczność w stan swojego rodzaju hipnozy.

– Perypetie Republiki z częścią naszej rockowej publiczności, mającej do zespołu pretensje bądź o zdradę punku, bądź o tworzenie „pseudoprzebojów”, chyba już ustają. W czasie imprezy „Rock bez maku” należeliście do najlepiej przyjętych grup. Ale czy uważasz, że twój „muzyczny szept” dociera do fanów Republiki?

– Sam sobie udzieliłeś odpowiedzi mówiąc, że zostaliśmy dobrze przyjęci.

– Przyznam, że wolę wasze nagrania od koncertów. Występy nie zawsze mogą mieć odpowiednią oprawę plastyczną i świetlną, a w dodatku na estradzie wypadacie dość statycznie; zresztą jak prawie wszystkie zespoły, w których wokalista – lider spełnia także funkcję pianisty.

– A ja stokroć wolę niektóre nasze koncerty od nagrań. Jeżeli rzeczywiście jesteśmy statyczni na scenie to na zasadzie zawodników, którzy znaleźli się w blokach startowych i zaraz ruszą. Takie jest w nas napięcie. I sądzę, że mam w sobie więcej ekspresji od niejednego wokalisty robiącego łamańce, mimo iż jestem „uwięziony” za klawiszami.

– Od zeszłego roku zacząłeś posługiwać się syntezatorem nowej generacji – Yamaha DX-7 o dużych możliwościach brzmieniowych i barwowych...

– Nagrywając drugi longplay uświadomiłem sobie, że muszę mieć dodatkowo inny instrument niż fortepian; instrument, który pozwoliłby mi na szerokie wypełnianie planów dźwiękowych, na rozluźnienie całej struktury muzycznej.

– W repertuarze albumu *Nieustanne tango* pojawiły się utwory, w których odchodzicie od jakby punkowej ekspresji, tak charakterystycznej dla wcześniejszych poczynań Republiki. Nie dość tego: ostatnio najwyraźniej czerpiesz inspirację z rocka drugiej połowy lat sześćdziesiątych niezbyt dbając o brzmieniową „nowoczesność” w obiegowym pojęciu. Mam tu na myśli wstęp do utworu *Sam na linie* czy znaną z koncertów piosenkę zatytułowaną roboczo *Paryż-Moskwa.*

– W przypadku „Paryż-Moskwa” skojarzenie to może wynikać z organowej aranżacji. Bardzo lubię ten utwór, bo jest – według mnie – zbudowany na zasadzie walizki z kilkoma dnami. A nowoczesność brzmienia? Sam nazwałeś ją czymś umownym. Tak właśnie rozumiem przewrotną nowoczesność. Nie mogę się już doczekać, kiedy będziemy realizować nowy materiał w studiu. Każdy utwór stawia nam nowe zadania, tak bardzo zróżnicowany jest ten materiał.

– Twoje teksty układają się nadal w dwa wątki tematyczne. Nieco upraszczając można powiedzieć, że albo piszesz erotyki, albo bierzesz w obronę jednostkę ludzką niszczoną mechanizmami współczesnego świata. Czy nie zamierzasz odejść od tej reguły?

– Reguły stwarzacie wy – dziennikarze, nazywając wszystko, dokładnie szufladkując. Nie posługuję się żadnymi regułami w poszukiwaniu tematu, raczej ulegam pewnym obsesjom, które noszę w sobie od wielu lat. Rzeczywiście: one się nie zmieniają, ale opisując je staram się przez nie transponować całą otaczającą mnie rzeczywistość. Stąd może wynikać ta pozorna monotematyczność obrazów.

– Dlaczego do tej pory nie nagraliście trzeciego longplaya?

– Mamy materiał na dwie duże płyty. Do ich nagrania nie doszło z powodu – nazwijamy to tak – kłopotów impresaryjnych. Na szczęście dla nas, kłopoty te mamy już częściowo za sobą. Dlatego też liczymy na nagranie i być może również wydanie w tym roku obu albumów. Na pewno nie wyda ich Polton, gdyż z tą firmą zerwaliśmy. Powodów nie muszę tłumaczyć. Wystarczy spojrzeć na okładkę „Nieustannego tanga”, a jest to tylko jedno z wielu zaniedbań, których firma ta się wobec nas dopuściła.

– Jak na razie, wielbiciele Republiki muszą zadowolić się singlem *Moja krew/Sam na linie*, wydanym ostatnio przez Tonpress. Dlaczego wybraliście akurat te utwory?

– Po prostu zarówno na „Moją krew”, jak i ná „Sam na linie” padło stare podejrzenie, że nie zmieszczą się w strukturze tekstowej obu planowanych albumów. Bardzo sobie cenię obydwa te teksty, szczególnie „Moją krew”, ale – jak już powiedziałem – reguły doboru są twarde.

– Od zeszłego roku korzystacie z telewizyjnej promocji, za pomocą tzw. video-clips. Może na zakończenie rozmowy powiedziałbyś o związanych z tym doświadczeniach.

– Naszą dotychczasową nieobecność w TV tłumaczono sobie na różne sposoby. Teraz na różne sposoby tłumaczy się naszą obecność. Niektórzy fani mają nawet o to do nas pretensje. A jest to stopień w rozwoju zespołu, na który prędzej czy później chcieliśmy wstąpić. Powstały trzy teledyski; dwa autorstwa Ryszarda Czernowa („Śmierć w bikini” i „Poranna wiadomość”) bez naszego udziału, zrobione z wielką intuicją realizatora, który świetnie czyta naszą muzykę. Trzeci video-clip jest autorstwa Małgorzaty Potockiej przy współpracy operatora Andrzeja Wyrozębskiego, zrealizowany w programie reżyserowanym przez Jerzego Fedaka. Prezentując „Ciało” w TV straciliśmy nasze telewizyjne dziewictwo i uważam, że zrobiliśmy to z klasą, której przy tym akcie nie powstydziłaby się najstaranniej wychowana panna. Nasze plany w obcowaniu z kamerą wybiegają znacznie dalej, nie poprzestaniemy na robieniu pojedynczych teledysków. Znowu dotykamy nowych sytuacji.

...TO NIE JEST PIOSENKA O MIŁOŚCI

18 stycznia 1978 roku, tuż po kończącym tournée Sex Pistols po USA koncercie w Winterland w San Francisco, Malcolm McLaren oświadczył Johnny'emu Rottenowi, iż wyrzuca go z zespołu. Owa decyzja wynikła z niepokojącego faktu, że wokalista cieszył się coraz większą charyzmą, a co gorsze – zaczynał samodzielnie myśleć. Potwierdziła to jego odmowa udziału w wyprawie do Rio de Janeiro, by spotkać się z Ronnie Biggsem – uczestnikiem słynnego napadu stulecia na pociąg wiozący 2,5 miliona funtów z Glasgow do Londynu – i zaproponować mu wspólne nagrania z Sex Pistols. Rottenowi również nie odpowiadała wątpliwa sława „największego zagrożenia dla Anglii od czasów Luftwaffe", jaką zdobył głównie dzięki skandalom inicjowanym przez McLarena – nie był zainteresowany wydłużaniem ich listy następnymi prowokacjami, niewiele zresztą mającymi wspólnego z muzyką. Czuł się przede wszystkim oszukanym – manipulowanym przez tego, jak go nazywał, „burżuazyjnego anarchistę", który zespołem posługiwał się niczym narzędziem do realizowania swych absurdalnych, zrodzonych z chorobliwych ambicji pomysłów.

Sex Pistols – oświadczył w wywiadzie dla tygodnika „Melody Maker" w październiku 1978 roku – *mogli w pełni osiągnąć pierwotny cel, to znaczy – zniszczyć system wielkich gwiazd. Myślałem, że uda się nam tego dokonać i sprowadzić wszystko na powrót do poziomu tanecznych parkietów. Ale ponieśliśmy porażkę.*

Można tu cytować mnóstwo wypowiedzi, rozmaicie ujmujących założenia zespołu, ich sens wszakże pozostaje nieodmiennie ten sam: Sex Pistols mieli udowodnić, iż każdy bez wyjątku jest w stanie nagrać płytę, a gdy oferta będzie wystarczająco zróżnicowana i interesująca – wymiecie patetyczne dokonania wszystkich Pink Floydów, Yesów i Genesisów, którzy wydają albumy dokładnie takie, jakich spodziewają się bezmyślni k o n s u m e n c i. Niestety, punk rock – jego zdaniem – nie spełnił tych oczekiwań: *Grupy podążające naszym śladem nie odważyły się pójść ani na krok dalej i cały ruch podryfował w niewłaściwym kierunku.*

Największą winę ponosi tu jednak sama punk-rockowa społeczność, zamiast bowiem czynnie uczestniczyć w rockowej rewolcie, biernie – z konsumenckim uporem przyodzianym w nowy uniform – poddała się dyktatowi zawodowych twórców publicznych „image'ów" z Fleet Street. Wykreowała własną elitę i własnych idoli, jak za dawnych hippiesowskich czasów.

1. ■ W połowie 1978 roku Rotten, powróciwszy do prawdziwego nazwiska, brzmiącego Lydon, zakłada wraz z przyjaciółmi – gitarzystą Keithem Levene (ex – The Clash), basistą Jah Wobblem i perkusistą Jimem Walkerem – formację Public Image Limited.

■ Pod koniec roku PIL debiutuje singlem *Public Image* i albumem *Public Image Limited – First Issue*, pierwszy zaś koncert odbywa się w londyńskim Rainbow w święto Bożego Narodzenia.

Odejście Rottena (Lydona) przyspieszyło postępującą dezintegrację Sex Pistols i nastąpiło w momencie, gdy – czy mu się to podobało, czy nie – był nie tylko

JOHN LYDON – rok 1984. Fot. ROBERT KRÓL



Public

faktyczną gwiazdą zespołu, ale i punk rocka w ogóle. Oczywiste, że na nim ogniskowała się uwaga publiczności i wiadomość o sformowaniu przezeń nowej grupy zelektryzowała wszystkich, podczas gdy brazylijski epizod zaaranżowany przez McLarena powitano raczej wzruszeniem ramion, jako kolejną reklamową sztuczkę megalomana, łasego na nagłówki w wysokonakładowej prasie.

Forma wydania singla *Public Image* wydaje się być nie pozbawionym ironii komentarzem do mclarenowskiej „filozofii mediów", a zarazem – symboliczną deklaracją programową PIL. Koperta płyty – czyli bezwartościowy przedmiot, który odrzuca się na bok słuchając muzyki – stylizowana jest na sensacyjno-plotkarską gazetę, zredagowaną w sposób kojarzący się niedwuznacznie z „Daily Mirror", najpoczytniejszym w Anglii dziennikiem, specjalizującym się w kreśleniu publicznych wizerunków postaci z show-businessu. Nie trzeba chyba dodawać, że często rozmijających się z prawdą.

W pierwszym przypadku zawartość artykułów i notatek jest śmieciem, który się wyrzuca; w drugim – barwne, błyszczące obrazki przedstawiające podobizny muzyków – jakże upodabniających się do siebie na standardowych ujęciach – są jedynie nic nie znaczącymi kawałkami papieru. I tylko odbiorca-konsument fetyszyzując podsuwane mu zręcznie odpadki, nasyca je treścią – obdarza życiem. Zasady funkcjonowania tego mechanizmu odkryli jeszcze w latach sześćdziesiątych artyści zaliczani do nurtu pop-art, z Andy Warholem na czele; znał je doskonale Malcolm McLaren; Lydon natomiast uważał się za ofiarę. Tytuł „króla punk rocka", do którego – tu trzeba mu oddać sprawiedliwość – nigdy nie rościł pretensji (w przeciwieństwie do innych członków Sex Pistols), okazał się bardziej dlań kłopotliwym niż zaszczytnym, o czym zresztą przekonał się w czerwcu 1977 roku, kiedy po opublikowaniu antyrojalistycznego „hymnu" *God Save The Queen* został zaatakowany przez uzbrojonych w noże osiłków.

PIL miał być grupą bez „image'u", bez gwiazdy – nie związaną z żadnym nurtem, a punk rockiem w szczególności; nie adresującą swej muzyki do żadnej konkretnej publiczności czy modnej kliki. Sama nazwa – w pełnym tłumaczeniu brzmiąca Publiczny Wizerunek, Spółka z Ograniczoną Odpowiedzialnością – miała wyjaśniać intencje Lydona i pozostałej płatki. Oprócz muzyków należy bowiem wymienić jeszcze Jeanette Lee, dawną asystentkę reżysera Dona Lettsa, która miała zająć się filmową dokumentacją działalności owej Spółki, oraz Dave'a Crowe, człowieka do wszystkiego, jako że PIL stawiał na pełną niezależność od wszelakiej maści menażerów, promotorów, producentów i inżynierów studyjnych.

2. ■ Na początku 1979 roku Walkera zastępuje Richard Dudanski (ex-101'ers)
   ■ W czerwcu ukazuje się SP *Death Disco.*
   ■ W październiku SP *Memories* jest zwiastunem wydanego miesiąc później albumu, którego pierwsza edycja, *Metal Box* (50 tys. egz.), ma formę trzech maxi-singli zapakowanych w aluminiowe pudełko, druga zaś – zatytułowana *Second Edition* – składa się z konwencjonalnego longplaya i maxi-singla.

Lydon powołał do życia PIL, by ostatecznie zerwać z przeszłością – by wyswobodzić się z ram, w jakie wtłoczył go punk-rockowy idiom i fantazje McLarena. Pół roku to jednak stanowczo zbyt mało, aby zapomnieć dawne urazy i nic dziwnego, że singel *Public Image* ma charakter rozrachunku: nie z publicznością, jak interpretowała część krytyków, lecz z Sex Pistols. *Reszta zespołu włącznie z Malcolmem nie zadała sobie nawet trudu, żeby sprawdzić czy w ogóle umiem śpiewać – po prostu uważali mnie za image... Nigdy nie troszczyli się o to, co śpiewam, nawet nie znali tekstów piosenek... Czułem się dotknięty, ponieważ znaczyło to, iż zwyczajnie marnuję czas. Jeśli nie współpracuje się z ludźmi na tym samym poziomie, cała robota nie ma sensu. Mam do powiedzenia coś, co warto powiedzieć.*

Spojrzeniem wstecz na pierwszym albumie jest jeszcze utwór *Low Life*, wyraźnie wymierzony w McLarena; natomiast *Attack* tchnie wiarą w przyszłość – w zwycięskie przetrwanie trudnego okresu przejściowego, kiedy porównania między Rottenem a Lydonem są nieuniknione, a przyzwyczajenia odbiorców stawiają PIL na niedogodnej pozycji kontynuatora Sex Pistols.

First Issue nie ułatwiał jednak tak bezstronnego przyjęcia, o jakim marzył Lydon. I to nie tylko ze względu na sławę otaczającą wokalistę, lecz dlatego, że na płycie wyraźnie zarysowuje się swoiste pęknięcie stylistyczne. Włączony do niej *Public Image*, wspomniane już *Low Life* i *Attack*, ale przede wszystkim *Annalisa* sytuowały PIL po stronie wykonawców o wyraźnie punk-rockowym rodowodzie. Wbrew zapewnieniu, że *koniec z rock'n'rollowymi riffami á la Chuck Berry i utworami o tradycyjnej konstrukcji zwrotka-refren-zwrotka-refren*, są to konwencjonalne kompozycje rockowe, charakterystyczna zaś maniera wokalna osadza je w bardzo konkretnym nurcie gatunku. Nie sposób wszakże nie zauważyć nawet tutaj pewnych spraw nowych, dziś może już nie całkiem czytelnych, lecz w 1978 roku wręcz kłujących w oczy (a chyba raczej uszy) purystów, a mianowicie: innego, nie tak już „hard-rockowego" brzmienia gitary i współpracy jej z basem; odstąpienia od zasady imitowania na płycie koncertu (studyjne przetworzenie głosu w *Attack);* a wreszcie – prowokacyjne wydłużenie najbardziej sexpistolsowskiej w tym zestawie *Annalisy* aż do sześciu minut, na przekór punk-rockowym przykazaniom.

O odrębności PIL świadczą natomiast aż nadto dobitnie *Theme* – dziesięciominutowa kompozycja o ciężkim, hipnotycznym rytmie opartym na ostinatowej figurze basowej, z niezwykle ruchliwą gitarą

PIL – rok 1981. Od lewej: JOHN LYDON, JEANE LEE I KEITH LEVEN

Image Limited

w tle; obie części *Religion* – pierwsza w formie krótkiego kazania bez akompaniamentu, druga przynosząca powtórkę tekstu na monotonnym riffowym podkładzie; oraz *Fodderstompf* – najdziwniejszy utwór w zbiorze – jakby parodia *Emotional Rescue* Rolling Stonesów połączona z eksperymentami Can i wokalnymi błazenadami w stylu Monty Pythona. W tych kompozycjach najpełniej realizuje się program formułowany przez PiL w wypowiedziach dla prasy, zakładający odejście od tradycyjnych rockowych struktur, zerwanie z melodyką, pełne wykorzystanie możliwości technicznych studia. *Fodderstompf* natomiast niedwuznacznie wskazuje, iż nie było aroganckim żartem wypowiedziane przez Lydona zdanie: *Robimy płyty dla siebie, nie dla publiczności – nie uznaję zespołów, które nagrywają dla przyjemności słuchaczy.*

First Issue dzieli się więc jak gdyby na dwie części – post-punk-rockową oraz bardziej eksperymentalną, której źródła odnaleźć można w dokonaniach zachodnioniemieckich grup Can i Faust. W tym właśnie kierunku muzykę PiL pchały fascynacje Levene'a, a zwłaszcza Wobble'a (ten drugi po odejściu z PiL nawet nawiązał współpracę z basistą Can, Holgerem Czukayem). Lydon natomiast, jako autor tekstów, daje tu popis swojej polemicznej *(Public Image, Low Life, Attack)* i moralizatorskiej pasji, wynikającej z pewnością z wpojonych mu w dzieciństwie zasad rzymsko-katolickiej religii (jego rodzina pochodzi z Irlandii, z hrabstwa Cork). Choć odżegnuje się od nich i występuje w roli buntownika, gwałtowność tego buntu wskazuje, iż wychowanie w katolickiej wierze pozostawiło trwały ślad w jego psychice. Ów moralizatorski nurt zapoczątkowany został utworem *Bodies*, nagranym jeszcze z Sex Pistols – tutaj można doń zaliczyć *Religion* – obrazoburczą tyradę wymierzoną w kościół, bodaj najgwałtowniejszą napaść na zinstytucjonalizowaną religię w historii rocka – oraz *Annalise*, przywołującą pamięć autentycznego wypadku, który wydarzył się w latach siedemdziesiątych w RFN; pewni rodzice, podejrzewając swą córeczkę (tytułową Annalisę), iż została opętana przez diabła, zamorzyli ją głodem, traktując ową „kurację" jako egzorcyzmy.

Metal Box stanowił stylistyczne rozwinięcie założeń artystycznych PiL i pozostaje do dziś najbardziej udaną i konsekwentną propozycją grupy. W hipnotycznej monotonii kompozycji, repetycjach motywów melodycznych i gitarowych riffów, rozmaitych kombinacjach rytmicznych i w melorecytacjach lub zawodzeniach Lydona (zwraca uwagę całkowite odejście od punk-rockowej maniery), można usłyszeć dalekie echa propozycji wykonawców, należących do psychodelicznej szkoły z lat sześćdziesiątych. Wpływy te wszakże skrupulatnie przefiltrowane zostały przez osiągnięcia wspomnianego już Can oraz wzbogacone nierzadko o efekty zwane industrialnymi, wprowadzone bodaj najefektywniej przez zespoły w rodzaju Pere Ubu z USA i Throbbing Gristle z Anglii. Dla przykładu, ponad dziesięciominutowy *Albatross* jest czymś w rodzaju *When The Music's Over* na lata osiemdziesiąte – skojarzenie to potęguje przedrzeźnianie przez Lydona stylu wokalnego Jima Morrisona i pewne aluzje w tekście – ale można tu się również dopatrzeć złośliwych prztyczków pod adresem rozmnażających się za sprawą Joy Division współczesnych, „zawodowych" wizjonerów dekadencji i zagłady.

3. ■ W kwietniu 1980 roku PiL udaje się na krótkie tournée do USA, już z Martinem Atkinsem. Niebawem jednak i on dzieli los innych perkusistów, kiedy zaś w sierpniu odchodzi Jah Wobble, zespół kurczy się do rozmiaru duetu Lydon – Levence.

■ W listopadzie na rynku pojawia się koncertowy album *Paris Au Printemps*, nagrany podczas marcowego występu (jeszcze w kwartecie) w Paryżu.

Metal Box jest podobno wyborem najlepszych utworów, zarejestrowanych podczas niezliczonych studyjnych jam-sessions – rezultatem z górą rocznych poszukiwań nowych środków rockowej (mimo wszystko – rockowej!) ekspresji. PiL koncentrował się przede wszystkim na brzmieniu i wykorzystaniu możliwości instrumentów, warstwę wokalną traktując jako równorzędny element całościowej dźwiękowej faktury, w której dominująca rola przypada basowi i perkusji (w latach 1978–1980 takie ustawienie planu sekcji rytmicznej, pokrewne wypracowanej na Jamajce technice dub, uważano wciąż jeszcze za sprzeczne z estetyką rockową).

Działalność PiL w tym okresie cechuje pewnego rodzaju minimalizm – dążenie do odarcia muzyki z wszelkich wirtuozerskich i artystowskich naleciałości i sprowadzenie jej do pierwotnej formy rytuału, którego podstawowym elementem jest nie hamujący ekspresji rytm. Tylko w tym świetle za dobrą monetę przyjąć można zapewnienia Lydona, iż grupa gra do tańca.

Wspomniane powinowactwo z latami sześćdziesiątymi nie jest przesadzone, jednakże o ile celem psychodelii było wprowadzenie słuchaczy w trans i wywołanie uczucia radosnego uniesienia, PiL proponuje wyprawę w nocny koszmar – do krainy zwyrodnienia, okrucieństwa, gwałtu i alienacji.

Nie ma większego znaczenia, czy przyjęta przez PiL forma ekspresji była rezultatem świadomie przyjętych założeń, czy też intuicyjnych poszukiwań, w których decydującą rolę odegrały techniczne ograniczenia muzyków. *Metal Box* – z utworami *Albatross, Swan Lake* (nieco zmieniona wersja *Death Disco*, oparta na uporczywie przetworzonym motywie z *Jeziora Łabędziego), Poptones* (wyznania młodego mężczyzny zgwałconego w lesie), czy *Careering* i *Chant* – do dziś pozostaje pod względem emocjonalnym i intelektualnym propozycją wywierającą niezwykle silne wrażenie.

Kiedy w muzyce rockowej pojawiają się oznaki stagnacji, a bieżąca oferta stanowi ledwie przedłużenie lub wręcz reanimację dawnych stylów, wszystko co nie pasuje do ogólnego obrazu zwykło się automatycznie wrzucać do worka z etykietką „awangarda". Całkiem bezsensownie znaleźli się w nim – obok PiL – także inni wykonawcy, zmierzający w podobnym kierunku, choć własnymi drogami, by wspomnieć tylko o Cabaret Voltaire z Sheffield i The Birthday Party z Australii. Czas miał pokazać, iż okazali się oni – przynajmniej w tych dwóch przypadkach – daleko bardziej konsekwentni niż PiL, który niejako żegnał się z pierwszym etapem swej kariery koncertowym albumem *Paris Au Printemps*.

4. ■ W kwietniu 1981 roku ukazuje się trzecia płyta studyjna – *The Flowers Of Romance*.

■ W maju PiL decyduje się osiąść na stałe w Nowym Jorku.

■ W październiku współpracę z grupą wznawia Martin Atkins.

■ Wiosną 1983 roku, w przededzień odlotu na koncerty do Japonii, odchodzi Keith Levene. Na wakujące miejsca Lydon i Atkins werbują trzech amerykańskich muzyków o długim stażu w pierwszorzędnych restauracjach hotelowych – Louisa Bernardiego (b), Toma Zvonchecka (instr. kl.) oraz Josepha Guidę (dr).

Oryginalny program PiL zakładał, iż grupa zwolna przekształcać będzie swoje sporadyczne występy w spektakle, określone we współczesnej teatrologii terminem „multi-media", gdzie obok muzyki istotną rolę odgrywać będą inne środki wyrazu, jak na przykład układy choreograficzne z udziałem tancerzy baletowych (z myślą o nich powstał zapewne utwór *Death Disco*, zwany także *Swan Lake*), ale przede wszystkim – projekcje filmów nakręconych w technice video przez Jeanette Lee. Pomysł ten trudno uznać za nowatorski jeśli przywołamy wspomnienie sławnego w latach sześćdziesiątych The Theatre of Eternal Music La Monte Younga, a zwłaszcza firmowanego przez Andy'ego Warhola zmasowanego ataku na zmysły konsumentów pop-kultury, zatytułowanego *Exploding Plastic Inevitable* z 1966 roku, w którym to przedsięwzięciu udział wziął zespół Velvet Underground.

Czy PiL wniósłby do tej tradycji coś nowego, trudno powiedzieć, ponieważ po pierwszej poważniejszej próbie tego rodzaju, jaka odbyła się w nowojorskim klubie Ritz 15 maja 1981 roku i zakończyła kompletną porażką (widownia obrzuciła scenę butelkami, demolując syntezator Levene'a i kosztowny ekran do projekcji video), zaniechano dalszych eksperymentów z cierpliwością publiczności. Klęska mogła co prawda wynikać stąd, że amerykańscy słuchacze wciąż jeszcze w osobie Lydona widzieli Rottena, „króla punk rocka", on sam jednak nie dociekał jej przyczyn – szczególną cechą jego charakteru była bowiem ostawiona kapryśność, przystojna bardziej operowym divom niż gwiazdom rocka. Po prostu, gdy coś nie układało się po jego myśli, obrażał się śmiertelnie; gdy spotykały go niepowodzenia, zamykał się w sobie i tracił zainteresowanie.

Public Image Limited miał być czymś więcej niż zwykłym zespołem rockowym: spółką przyjaciół, pragnących wspólnie tworzyć muzykę, nie ulegając naciskom ze strony wytwórni płytowych i odbiorców. Częste zmiany perkusistów, odejście Wobble'a, Jeanette Lee, a wreszcie i Levene'a pokazały wszakże, iż wbrew deklaracjom o równouprawnieniu wszystkich udziałowców owej spółki i wzajemnym partnerstwie, Lydon jednoznacznie na każdym kroku dawał odczuć, kto jest faktycznym bossem. Na stosunki panujące w grupie rzuca światło wywiad udzielony przez Keitha Levene'a tygodnikowi „New Musical Express" w listopadzie 1983 roku, choć na wypowiedziane przezeń opinie trzeba patrzeć przez pryzmat kłótni, jaka poróżniła obu dawnych przyjaciół.

Levene zarzuca Lydonowi zdradę pierwotnych ideałów PiL, obarcza go winą za stopniowe odstępowanie od początkowych założeń i skłanianie się ku rutynowym praktykom przemysłu rozrywkowego, czego dowodem było założenie własnej firmy płytowej, zawarcie umowy o produkcję i dystrybucję z przedsiębiorstwem Stiff /America oraz zaangażowanie menażera Larry'ego White'a, ongiś opiekującego się Davy Jonesem z niesławnej pamięci grupy The Monkees. Dochodzi wreszcie do wniosku, że wokalista zaprzepaścił wyjątkowy talent, którym był obdarzony, stracił bowiem kontakt z rzeczywistością. *Sądzę, iż mam milion razy więcej do zaoferowania* – dodaje chełpliwie – *niż Lydon. To znaczy, cała muzyka, którą słyszycie na płytach PiL, wyjąwszy jakąś okazjonalną perkusję, to ja. Lydon miał szczęście, że mnie znał – gdyby nie ja, nie byłoby go dziś na scenie.*

5. ■ Latem 1983 roku singel z utworem *This Is Not A Love Song* staje się pierwszą wysokonakładową płytą w dyskografii PiL.

■ We wrześniu ukazuje się koncertowy album *Live In Tokyo*, na który składają się dwa maxi-single nagrane cyfrowo.

■ W listopadzie PiL powraca do Anglii, by odbyć swe pierwsze tournée po tym kraju, co również zbiega się z brytyjską premierą filmu *Order Of Death* Roberto Faenzy, z Lydonem i Harveyem Keitelem w głównych rolach.

■ W lipcu 1984 roku dyskografię grupy powiększa longplay *This Is What You Want, This Is What You Get.*

Odejście Wobble'a miało przełomowe znaczenie dla dalszego rozwoju muzycznego PiL. Pozbawiony jego wyeksponowanego, w dużej mierze porządkującego strukturę utworów basu, zespół wypełnił powstałą lukę wydatnie rozbudowując warstwę perkusyjną i śmielej wprowadzając dynamizujące atonalne efekty instrumentalne i elektroniczne. Okres ten dokumentuje *The Flowers Of Romance* – płyta cokolwiek dziwaczna i naiwna, mogąca zirytować nawet najbardziej odpornego słuchacza (notabene, właśnie owa muzyka, nie zaś projekcje video, sprowokowała awanturę w klubie Ritz).

Nowej propozycji PiL starał się nadać pewne zabarwienie, nazwijmy je, etniczne. W *Four Enclosed Walls* Lydon zawodzi monotonnym głosem niczym muezin, *Phenagen* trąci Dalekim Wschodem, *Under The House* i instrumentalny *Hymie's Him* budzą skojarzenia z afrykańskimi tańcami plemiennymi opartymi na polirytmach, *Flowers Of Romance* sięga jakby do irlandzkiej muzyki ludowej, a *Francis Massacre* wywołuje wrażenie latynoamerykańskiego karnawału przeniesionego w zaświaty. Trzeba wszakże dobitnie podkreślić, iż są to bardzo powierzchowne skojarzenia, bowiem *The Flowers Of Romance* – choć przez wielu krytyków powitany jako objawienie – jest tylko studyjną ekstrawagancją, gdzie nie sposób dopatrzeć się głębszego sensu. Dowodzi raczej braku pomysłów niż ich nadmiaru – obnaża bezlitośnie dwa najsłabsze punkty PiL: brak talentu melodycznego i ograniczone możliwości techniczne Levene'a, na którego barki spadła wyłączna i przerastająca go odpowiedzialność za sprawy muzyczne.

W tej edycji PiL nie rokował nadziei na przyszłość i rozstanie się Lydona z Levenem było nieuniknione. Nastąpiło jednak dopiero w 1983 roku – po dwóch latach kompletnego zastoju. Nowy skład, jaki wyruszył na podbój Japonii, tworzyli dla odmiany doświadczeni instrumentaliści – w mig opanowali oni co do nuty repertuar i zagrali bez zarzutu, o czym świadczy

A więc sława zdobyta w znacznej mierze dzięki aferom wymyślanym przez Malcolma McLarena zaprocentowała – nadała wszystkim poczynaniom PIL walor Bardzo Ważnego Wydarzenia i pozwoliła nie grzeszącemu zbyt wielką pracowitością wokaliście przetrwać w rockowej branży. I to na wcale eksponowanej pozycji.

This Is What You Want, This Is What You Get oznacza prawdopodobnie przejście Lydona na zawodowstwo, półtora roku jednak musiało upłynąć zanim pojawiła się nowa płyta PIL, singel *Rise* – najbliższy chyba konwencji muzyki pop utwór w dorobku zespołu. Ukazał się on dokładnie dziesięć lat po historycznym wypowiedzeniu wojny rockowym dinozaurom przez niejakiego Johnny'ego Rottena. Atakowani przezeń wykonawcy mieli wówczas tyle lat, ile on dzisiaj.

JERZY A. RZEWUSKI

PS.: W lutym br. ukazał się nowy album PIL, zatytułowany po prostu *Album*. Jego producentem jest Bill Laswell, zaś Lydonowi akompaniują: Ginger Baker (tak, tak – ten sam, który grał na perkusji w Cream), Steve Vie (gitara) oraz Ryuichi Sakamoto (syntezatory), niegdyś związany z japońską formacją nowofalową Yellow Magic Orchestra, dziś ceniony instrumentalista studyjny i autor muzyki filmowej (skomponował m.in. ścieżkę dźwiękową *Merry Christmas, Mr. Lawrence* z Davidem Bowie). Lydon obecnie mieszka w Los Angeles z żoną Norą i – jak przyznał się w wywiadzie dla „New Musical Express" – zajmuje się handlem nieruchomościami.



...TO NIE JEST PIOSENKA O MIŁOŚCI

Public Image Limited

album *Live in Tokyo*. Ale zespół brzmi tutaj szalenie konwencjonalnie, Lydon wydaje się być setnie znudzony odśpiewywaniem starych utworów, całości zaś brak życia – owej elektryzującej świeżości, cechującej *First Issue* i *Metal Box*.

This Is Not A Love Song otworzył jakby nowy etap w działalności PIL, nie tylko dlatego, że stał się pierwszym znaczącym przebojem grupy, lecz z powodu zarysowującej się tu melodii. Opublikowany rok później album *This Is What You Want, This Is What You Get* nie przyniósł jednak tak radykalnych przemian, jakich należało oczekiwać – być może z uwagi na fakt, iż większość materiału powstała jeszcze w okresie współpracy z Levenem. Utwory te otrzymały natomiast po raz pierwszy profesjonalny, studyjny szlif i choć niektóre z nich mogłyby być odrzutami z *The Flowers Of Romance (The Pardon, Where Are You)*, zyskują znacznie w ciekawych aranżacjach, uwzględniających obok zwyczajnego instrumentarium również sekcję dętą. Pozwoliło to na wprowadzenie pewnych elementów free-jazzowych (gra saksofonu w *The Pardon* i *1981)*, efektowne podkreślenie wątłej melodyki *Bad Life* i *This Is Not A Love Song* „big bandowymi" riffami – jednym słowem, wzbogaciło brzmieniowo tkankę włączonych do płyty utworów, których kompozytorska strona budzi tu i ówdzie wiele zastrzeżeń.

Korzystając z usług muzyków sesyjnych i zdając się na realizatorów nagrań, Lydon ostatecznie oderwał PIL (z którego początkowego składu zresztą tylko on się ostał) od pełnej mrzonek o samowystarczalności przeszłości. I słusznie. Przemysł fonograficzny rządzi się własnymi prawami i choć amator może zabłysnąć pomysłowością, ów błysk zazwyczaj trwa bardzo krótko *(Metal Box)*. Niestety, pierwotny idealizm sytuował zespół właśnie w gronie amatorów i nie wiadomo jak potoczyłyby się jego losy, gdyby nie występował w nim były „król punk rocka".

KULT

PRÓBY W RADOŚCI

Pojawienie się w TV videoclipu *Piosenka młodych wioślarzy* narobiło sporo zamieszania wokół zespołu Kult. Jedni przekonani są, iż jest to zupełnie świeża, grająca od niedawna kapela, która od początku swojego istnienia związana chce być z „Przebojami Dwójki", inni zaś są przekonani, że znają dokładnie historię zespołu, choć zapytani o szczegóły, nic konkretnego nie mają do powiedzenia. Dla jednych i drugich – pierwsze w Polsce, superszczegółowe kalendarium życia i twórczości zespołu Kult (d. Poland).

V '79

★ W głowach Kazika Staszewskiego i Roberta Schmidta rodzi się pomysł wspólnego grania.

Lato '79

★ Próby w domu Kazika. Sprzęt: gitara akustyczna, magnetofon i mikrofon.

VII '79

★ Pierwsze poważniejsze próby, już z perkusistą – Pawłem Wiechowskim, który gra na... lampie i tamburynie.

IX '79

★ Do zespołu dokooptowano Pietrachę, człowieka, który chodził po Starówce śpiewając country.

★ Pierwszy koncert! Obok grupy Poland w Grodzisku Mazowieckim wystąpił Kryzys i zespół Maćka Góralskiego – Mono. Impreza bez próby, bez jakiejkolwiek praktyki. 40 minut wykorzystanych przez zespół Poland, to: pierwszy kontakt Roberta z gitarą basową, jedna, ale często powtarzająca się solówka na perkusji, punkowe krzyki Kazika i country na gitarze. W wyniku tego wątpliwego wydarzenia artystycznego przez zespół przewinęło się w następnych dniach około 10 nowych osób, aby na pół roku..

X '79

★ ... ukształtował się skład: Kazik (voc), Jacek Zaniewski (g), Robert (bg – co jakiś czas wyrzucany i przyjmowany z powrotem), Paweł Wiechowski (dr).

★ Jest miejsce na próby! W warszawskim MDK „Muranów", zespołem zajął się instruktor Smolarek. – *Chłopcy, wygłupiać to się można na koncertach, ale trzeba do tego umieć grać* – tak mawiał, a na wzór stawiał im Tropicale Thaiti Granda Banda.

XII '79

★ W słynnej w owym czasie willi, słynnego Ramonesa, słynny koncert z udziałem grup Poland, Kryzys i Rakowiec. Miało być jak w klubie: wyprodukowano bilety (sprzedano ich 5, a w „dużym pokoju" znalazło się około 100 osób!), zorganizowano służbę porządkową, lecz coś jednak nie wyszło – wytworzyła się „zadyma", impreza skończyła się kompletną demolką, Maciek Góralski jak na zagranicznym filmie rozbił perkusję wołając: – *Jak punk, to punk!*

III '80

★ Sympatycznego instruktora zastępuje nowy. – *Paweł gra za głośno na perkusji, ludzie w biurze nie mogą pracować. – Ale naszej muzyki nie można grać inaczej.* Tak więc przestali grać. Tam.

★ Z zespołem żegna się jego współzałożyciel – Robert.

IV '80

★ Warszawa dowiaduje się o zespole Poland. Dzięki znajomości potomstwa kogoś z kierownictwa teatru Stara Prochownia, udaje się wynająć salę na próby i dwa koncerty. Szczęście jednak nie trwa długo – na dwa dni przed koncertem Kazik ląduje w szpitalu, na jego miejsce wypożyczono z Kryzysu Roberta Brylewskiego, który w ciągu kilku godzin musiał opanować cały repertuar. Jakoś poszło, mimo że właściciel gitary basowej stał na scenie imitując grę, bo grać po prostu nie umiał. Gorzej sytuacja wyglądała na zewnątrz, gdzie ponad połowa chętnych, której nie wpuszczono na salę, postanowiła się wypowiedzieć na ten temat. W ruch poszły kamienie, petardy, itp. Afera, interwencja MO. Drugi koncert do skutku nie doszedł.

Lato '80

★ Zespołem zainteresowały się warszawskie kluby studenckie, gdzie zorganizowano w tym czasie aż 4 koncerty. Ostatni odbył się w klubie Architekt, gdzie na „zamkniętej" imprezie dla studentów architektury pięćdziesiątka punków wpuszczonych od tyłu pokazała jak wygląda prawdziwa zabawa przy muzyce.

★ Poważne zmiany personalne: dochodzi drugi gitarzysta Piotr Redzimski i basista Piotr Wieteska. Ten ostatni wyrzucony został z zespołu po paru miesiącach, ponieważ po prostu nie umiał grać. Wpłynęło to na niego w takim stopniu, że rozpoczął codzienne, kilkugodzinne próby, zakończone wreszcie sukcesem, ale nie uprzedzajmy wypadków...

Początek VIII '80

★ Dalszy ciąg zmian – opuszczają grupę Jacek Zaniewski i Paweł Wiechowski, dochodzi basista – Jeżyk, nie ma jednak perkusisty, a tu...

30 VIII '80

★ ...odbywa się festiwal w Ustrzykach Dolnych, jednak kłopot z brakiem bębniarzy okazuje się być wspólny dla zespołów Poland i Kanał. Sytuację ratuje perkusista miejscowego (rewelacyjnego zresztą) KSU. Zagrał on wówczas w 3 kapelach jednego dnia (dokładnie 5,5 godz. – non stop). Wielu uczestników twierdzi, że tak dobrej imprezy ani wcześniej, ani później nie widziała.

IX '80

★ Miły miesiąc: udaje się załatwić próby w klubie „Mechanik" (tylko 2 miesiące), znaleziono również perkusistę, był nim Darek Gierszewski.

Jesień '80

★ Wszystko zapowiada się jak najlepiej, liczne próby, bardzo dobre przyjęcie na I Festiwalu Nowej Fali w Toruniu. Wiele osób zastanawia się, czy Poland nie będzie najlepszym zespołem undergroundowym...

V '80

★ ...Nie będzie, bo przestaje istnieć! Po odejściu Jeżyka do Kryzysu, co było strasznym ciosem dla grupy, po kilku tygodniach szukania zastępstwa, Kazik postanawia rozwiązać interes.

Lato '81

★ Żyć bez muzyki jednak trudno, dlatego też pojawiają się nieudane



próby bądź to stworzenia nowej formacji (Zęby Orlaka), bądź też reaktywowania teamu Poland (koncert w klubie „Na Skarpie" – tak beznadziejny, że sala opustoszała po 10 min.)

Po wakacjach '81

★ Znalazło się miejsce na próby (działka w osiedlu Radość na peryferiach stolicy), nie było jednak zespołu. W tym samym czasie organizatorzy II festiwalu toruńskiego przysyłają grupie zaproszenie do udziału. Te dwa powody skłaniają Kazika do stworzenia formacji Novelty Poland: Kazik (voc), Darek (dr), Tadek Bagan (g), Skowron (bg).

XI '81

★ Kazik poznaje na studiach Janusza Grudzińskiego, człowieka, który miał wówczas grzywkę, wąsy i... słuchał muzyki Genesis i Yes.

Zima '81/82

★ Próby w Radości. Zespół bez nazwy.

III '82

★ Wspomniany wcześniej powrót Wieteski, wyrzucenie z zespołu (za nienowofalowy wygląd) Skowrona.

VI '82

★ Staszewski, Wieteska, Bagan i Gierszewski przyjmują nazwę Kult. Wymyślił ją rok wcześniej ich kumpel – Tomek Hornung, robił reklamę, wypisywał na murach nazwę grupy, która w ogóle nie istniała; trzeba to podkreślić, gdyż wszystkie informacje, gazetki, dokumenty z okresu wcześniejszego dotyczą tylko nazwy Kult, a nie zespołu Kazika.

VII '82

★ Koncert grupy Kult i TZN Xenna w klubie „Remont". Wejście za darmo, a przyszło tylko 50 osób, opinie jednak były dość przychylne.

★ Zmienia się bardzo muzyka zespołu, zmienia się znów skład – opuszcza zespół Dariusz Gierszewski, zastępuje go były pałker zespołu Zygzak – Norbert Kozakiewicz, Tadek Bagan proponuje grę na drugiej gitarze swojemu koledze – Aleksandrowi Januszewskiemu. Zaczyna dziać się trochę dziwnie. Coraz mniej jest punka i nowej fali w Kulcie, a coraz więcej hard rocka á la Rolling Stones – to prawdopodobnie sprawa dodatkowego instrumentu i jego właściciela, tradycyjnego rockowca – Alka. Kazik wspomina ten okres niezbyt chętnie: *– Był to jedyny moment, gdy ktoś mówił mi, jak śpiewać.*

IX '82

★ Trzy koncerty w „Remoncie". Nieprzedłużenie współpracy z Januszewskim. Rezygnacja Bagana. Rezygnacja z koncepcji dwóch gitar. Dochodzą Piotr Morawiec (gitara) i Janek – Janusz Grudziński, absolwent szkoły muzycznej, który początkowo gra na pianinie i wiolonczeli.

XI '82

★ Nowy instrument – (klawisze Casio) i nowe koncepcje.

XII '82

★ Wydarzenie, które pretendować może do księgi rekordów Mr. Guinessa: podczas koncertu w „Rivierze", w którym brali również udział Deuter, Deadlock i Śmierć Kliniczna; Kult godzinę wykonywał ten sam utwór.

Zima '82

★ Próby w Radości.

Wiosna '83

★ Etap fascynacji muzyką industrialną.

★ Premiera nowej muzyki i wielki sukces. Była już cieplejsza, zahaczająca o pulsację reggae i okazało się, że właśnie takiej publiczność oczekuje najbardziej.

VI '83

★ Kolejny koncert w „Rivierze" (wraz z TAO i z Daabem) przyniósł kolejne zmiany – odchodzi Piotr Morawiec, wypożyczony zostaje gitarzysta z zespołu Lalki Kaliguli – Piotrek Klatt (obecnie wokalista zespołu Róże Europy). Mimo wielu pomyłek technicznych występ wniósł wiele nowego w rozwój grupy (m.in. pomysł z dwiema perkusjami).

Lato '83

★ Jeśli ktoś przed wakacjami uważał, że dwie to za dużo, miał w tym czasie okazję zobaczyć Kult bez perkusji. Odszedł bowiem Kozakiewicz, a jego miejsce zajął automat.

XI '83

★ IV Festiwal Nowej Fali w Toruniu i... zwycięstwo.

★ Poszerzenie składu o trębacza Jacka Szymoniaka (ex-Daab).

★ Najgorszy koncert Kultu (w Lublinie). Poza fatalnymi warunkami technicznymi sali, powodem był automatyczny perkusista, który mylił się bardziej niż żywy, wiedzieli że...

Zima/wiosna '84

★ ... trzeba znaleźć dobrego perkusistę. Zachodzą więc zmiany, które kształtują już stały (do dziś) skład zespołu: Kazik (voc, sax), Wieteska (bg), Janek (g, kl, p), Jacek (tr, kl), Tadeusz Kisieliński (dr).

Lato/jesień '84

★ Kolejny koncert w Toruniu, tym razem „plama", parę pomniejszych występów, dojście menażera – Roberta Witkowskiego i w dalszym ciągu próby w Radości.

IV '85

★ Nagranie w studiu Tonpressu *Wioślarzy...*

V '85

★ ... mogło być ostatnią okazją do wspólnego grania. Kazikowi urodziło się dziecko, chciał w tym czasie rzucić muzykę wychodząc z założenia, że nie można pogodzić autentycznego grania z tym, co dzieje się np. w klubach studenckich. Dał się jednak przekonać argumentem, że zabrałby wszystko ludziom, którzy nie chcą niczego poza ich muzyką.

31 VIII '85

★ Festiwal Muzyki Alternatywnej i Awangardy Rockowej w Warszawie gromadzi po raz pierwszy na ich koncercie niemal całą „branżę". Po koncercie obiecano im nagrania dla PR III, ukazały się liczne pochlebne artykuły, a występ zdaniem muzyków i bywalców, gorszy od przeciętnego.

IX '85

★ Prezentacja teledysku.

Jesień/zima '85

★ Atak! Co tydzień koncert w innym mieście: Łódź – 60 osób, Radom 30!, Toruń – 200, Szczecin – pełna sala. Również pod koniec ub. roku odbył się najlepszy, wg ich własnej opinii, koncert – w Bydgoszczy, gdzie wystąpili obok Varieté i Abaddonu.

11 I '86

★ Koncert w Warszawie, na który dostali się tylko ci, którzy przyszli wcześniej.

7–8 II '86

★ I Zlot Cynicznej Młodzieży Ery Atomowej w Gdyni, po którym Kult uznany zostaje za czołową grupę „alternatywną".

STAN OBECNY:

★ Nagrywanie singla dla Tonpressu, który należy się im od momentu wygrania II festiwalu toruńskiego, rozmowy na temat ewentualnego longplaya dla Poltonu i oczywiście kolejne kłopoty personalne.

PRZYSZŁOŚĆ ....

Od Kazika Staszewskiego informacje wyciągnął

PAWEŁ SITO

KULT – POZNAŃ '86 Fot. P. SZANAJCA



SUPER DUO

Nie mieliśmy dotąd specjalnych powodów by fetować sukcesy rodzimych gitarzystów. Soliści-instrumentaliści ginęli gdzieś w ferworze rocka lub jazzu, zaś duety gitarowe nie zdobywały takiej popularności i uznania, na jakie z pewnością zasługiwały. Casus duetów Alber-Strobel oraz Completorium jest w tym miejscu aż nadto wymowny.

Super Duo powstało w maju 1984 roku w wyniku „reorganizacji" bluesowego SOS trio. Ale faktyczny debiut duetu odbył się w lipcu 1984 roku na FAMIE, gdzie Cezary Ray i Piotr Soszyński dali kilka cieszących się sporym zainteresowaniem koncertów, a rok później na tymże festiwalu stali się laureatami głównego wyróżnienia oraz specjalnej nagrody Kuriera Szczecińskiego. Soszyński i Ray uczestniczą w Międzynarodowym Festiwalu Gitary w Kościanie, stając się równorzędnymi partnerami tak znanych muzyków, jak Marek Bliziński oraz Amerykanin Gregory Newton.

Udział w nobilitującym młodych twórców krakowskim Jazz Juniors '85 pozwolił nie tyle na autentyczną konfrontację ze środowiskiem jazzowym, co stał się też nieszablonowym egzaminem wartości tworzonej muzyki. Super Duo zostaje laureatem Nagrody Specjalnej, zaś przewodniczący jury, czołowy polski gitarzysta Jarosław Śmietana wystawia duetowi taką oto rekomendację:... *to najlepszy duet gitarowy w naszym kraju, prezentujący wręcz europejski poziom.*

Rekomendacja ta pomaga w dalszej karierze grupy. Koncertuje ona w jazz-clubie „Akwarium", krakowskich Jaszczurach, wrocławskim Pałacyku; jest gościem Weekendu Jazzowego, Festiwalu „Złoty Smyczek", Festiwalu Małej Formy Jazzowej „Solo, Duo, Trio" a także Poljazz Festival w czasie Jazz Jamboree 85.

Cezary Ray (rocznik 1957) jest absolwentem poznańskiej Akademii Muzycznej w klasie gitary. Ma za sobą staż w wielu, głównie amatorskich, zespołach jazzowych i jazz-rockowych. Piotr Soszyński (1959) ukończył natomiast politechnikę i klasę gitary w PSM II stopnia w Poznaniu. Obaj mogą pochwalić się pewnymi osiągnięciami, ale dopiero w Super Duo odnaleźli się najpełniej. *Pociągały mnie zawsze* – mówi Cezary – *techniki wykorzystywane w muzyce flamenco, która choć jest błyskotliwa i efektowna, to przede wszystkim pokazuje możliwości gitary klasycznej. Ale flamenco nie jest tym, co chcemy grać! Chcę, by to była nasza autorska muzyka.*

Słuchałem kiedyś tria Johna McLaughlina – wspomina Piotr – *i wtedy zrozumiałem, jak można grać flamenco. Oczywiście oni w trio korzystali tylko z pewnych elementów tej muzyki, ale zrozumiałem, że nic nie stoi na przeszkodzie, by także w swoim graniu tego nie wykorzystać.*

Obecność tradycji hiszpańskiej, latynoskiej jest w propozycji Super Duo natychmiast zauważalna. Nie jest to zarzut, bo właśnie mariaż flamenco, argentyńskiego tanga, elementów jazzu, rocka czy bluesowej frazy stanowi o oryginalności zespołu i z pewnością przyczynił się do jego sporej popularności.

Super Duo dość otwarcie czerpie z tradycji ludowej muzyki latynoskiej, ale jest to raczej impuls twórczy niż plagiat czy tani folkloryzm. Kompozycje ukazują, jak rozległy jest obszar muzycznych inspiracji i jak wiele może się w nim mieścić własnych przemyśleń.

Na przygotowywanej płycie *Głuche krokodyle* znalazły się właśnie kompozycje duetu. Jakby po to, by udowodnić, że flamenco, latin-jazz czy latin-rock mogą powstać z dala od strefy latynoskich wpływów kulturowych. Co prawda i *The Beginner* (Soszyńskiego) i *Ballad For Genowefa* (Raya) kojarzą się z muzyką tria McLaughlin-Meola-Lucia, ale jest w tych utworach także spora doza oryginalności.

prezentuje jednak bardziej rozbudowany kanon muzyki gitarowej. I to także świadczy o kompetencji poznańskich instrumentalistów, którzy z równą emocją grają własne kompozycje, jak i standardy. By sprowokować słuchacza do porównań, w repertuarze mają i *Solo Quiero Caminar* Paco De Lucii, i *Spain Chicka* Corei, *One Note Samba* A.C. Jobima i wspaniały *Rio Aucho* Di Meoli i De Lucii. I właśnie ta muzyczna różnorodność czyni z recitali Super Duo nieszablonowe koncerty, które być może przełamią złą passę, jaką mają polscy entuzjaści jazzowej, akustycznej gitary.

DIONIZY PIĄTKOWSKI

T.LOVE

Nie wiem, czy do kogoś bardziej pasuje nadużywane ostatnio określenie „kapela rockowa". Nie za bardzo wiadomo, ilu ich jest, nie za bardzo wiadomo, co grają, nie za bardzo wiadomo, czy dobrze, czy knajpiarsko, a jednak... lud się cieszy, sala się bawi.

Nazywają się T. Love Alternative, co jest skrótem od angielskich słów Teenage Love – *miłość nastolatków*.

Zespół urodził się na początku roku 1982 w Częstochowie... Wiosną ubiegłego roku nie znająca się za bardzo na muzyce moja koleżanka spytała słuchając ich kasety: – *Cóż to za szkolny zespół?* Chodziło jej na pewno o koncertowe brzmienie, o „niestudyjny" śpiew itp., ale w sumie aż tak bardzo się nie pomyliła. Nazwa mogłaby odpowiadać ich twórczości, mimo że są od kilku lat studentami, a to dlatego, że w swoim zachowaniu, sposobie bycia, nawet (ale nie jest to rzecz negatywna) w muzyce pozostali licealistami. Śmiesznie zresztą brzmi określenie „T. Love, zespół studencki"... Szkolny zespół dał swój debiutancki koncert na 100 dni przed maturą 1982 roku w częstochowskim Liceum Ogólnokształcącym:

Dzień dobry maleńka! Jak Ci na imię?
Zgubiłaś się w tłumie
Wyciągam do Ciebie moją dłoń
Odpowiedź na wszystko się znajdzie
Labirynt wśród tylu korytarzy
Oszukałby Tezeusza
Lecz my możemy to zrobić w szalecie
Nie łamiąc zasad savoir-vivre
IV liceum ogólnokształcące – wszystko tu możesz znaleźć
IV liceum ogólnokształcące – granatowy sen
Więc chodź maleńka, znam twoje imię
Omińmy tabuny pędzących w biegu
Czy widzisz playboyów jedzących kredę?
Czy widzisz dziewice czekające na sygnał?
Czy czujesz, jak wszystko kręci się Dookoła nas?
IV liceum ogólnokształcące...
(IV Liceum)

Po zagranym pod koniec 82 roku pierwszym koncercie poza granicami miasta (warszawski „Remont") o grupie zaczęto mówić w środowisku, rozpoczęła się kasetowa popularność takich hitów, jak *Karuzela*, czy *Wychowanie*. Nic więc dziwnego, że sympatycy nowej muzyki bardzo czekali na duży występ, dla ogólnopolskiej publiczności. Odbył się w 1983 roku w Jarocinie i jeśli jeszcze nie zachwycił wszystkich, to koncerty zagrane w parę miesięcy później na I Grand Festiwalu „Róbrege" w warszawskich „Hybrydach" i na wspólnej imprezie z Deuterem zostały przyjęte owacyjnie. Koncerty są dla grupy T. Love głównym polem działalności. Zresztą nie tylko dla nich. Każdy zespół, który wie, że z takich czy innych powodów nie ma szans na prezentację w radiu i TV, że nie może liczyć na poważną promocję, stara się przyciągnąć do siebie ludzi poprzez większe czy mniejsze imprezy. Tylko że różnym kapelom różnie się udaje. A T. Love? Prawie zawsze pełna sala, spontaniczna zabawa publiczności, prawie wszystkie teksty słuchacze pamiętają. Można więc zastanawiać się, co świadczy o prawdziwej popularności zespołu rockowego w naszym kraju, jeśli superreklamowany, pożegnalny koncert zespołu z „topu" w sali mogącej zmieścić prawie 2000 osób gromadzi ich niespełna 400, a show ani razu nie prezentowanego w TV, czy w „Trójce" zespołu T. Love zapełnia na ogół klubowe sale.

Nie wszystkie jednak koncerty określić można mianem rewelacyjnych. Bo jeśli były tak udane, jak na IV i V festiwalach toruńskich, jak Jarocin, Post Jarocin '84, czy Róbrege '85, to pamiętać też trzeba o (różnymi względami spowodowanych) niewypałach – o koncercie „Rock w Opolu '85," czy o zeszłorocznym Jarocinie. Nawet największy wysiłek muzyków na koncercie rockowym zniweczyć może „nagłaśniacz", dlatego zawsze jestem za tym, by na plakatach informujących, kto wystąpi na koncercie, widniało również nazwisko akustyka.

W przypadku zespołu T. Love istnieje jednak jeszcze jedno niebezpieczeństwo, muzycy mieszkają i studiują obecnie w różnych miastach, spotykają się czy to na próbie, czy na koncercie co kilka tygodni, a jak by nie patrzeć – jest to, w przypadku zespołowego autorstwa utworów, mało twórcze i może doprowadzić nie tylko do zatrzymania się w miejscu, lecz nawet do cofania w muzycznym rozwoju. Może co prawda cieszyć to, że na koncercie w krakowskim klubie „Pod Przewiązką" (XII '85) sala odśpiewała prawie wszystkie utwory od początku do końca, ale dla niektórych mogą stać się one nudne.

Na pytanie zadawane uczestnikom koncertów – dlaczego przychodzą, dlaczego ich lubią, otrzymywałem na ogół tę samą odpowiedź – „dobry show i teksty utworów!". Ich autorem jest wokalista grupy, Muniek – jak sam siebie nazywa – bohater plebejski, Zygmunt Bydler. Facet, który być może na takiego nie wygląda, ale jest bardzo inteligentny, to opinia wokalisty zaprzyjaźnionej z nimi Formacji Nieżywych Schabuf. Jakie są te teksty? Nie chcę przeprowadzać analizy literackiej, ale uważam, że wyróżniają się wśród młodych kapel. Jest rzeczą paradoksalną, że dziennikarze i inni znawcy opisujący polski rock, za przykład dobrych tekstów podają tak nietypowy dla polskiego ruchu zespół – T. Love Alternative.

Noc, noc. Ulica w mieście
Tak samo zła jak inne
I blok, blok, blok, w którym mieszkałem
(z rysunkami w windzie).
Zapada noc. Ulica jest pusta
Czasami ktoś się przemknie
Nocnymi tramwajami jedzie wódka
Faceci o oddechu śmiertelnym...
(Ulice)

Nie zawsze jednak ich utwory oceniano pozytywnie. Swego czasu sporo polemik wywołały teksty *Coraz mniej* oraz *Ogolone kobiety*, trochę naiwny, ale szczery protest przeciwko złu, przemocy, wojnie, przeciwko niebezpieczeństwom współczesnego świata. Nie są to jednak teksty określane w młodzieżowym slangu jako „dołujące", po koncercie publiczność nie kieruje się do szubienicy, lecz raczej jest w nastroju, który określiłbym jako „świadomościowo-optymistyczny", bowiem jest to muzyka pomagająca i lecząca. Lecząca dokuczliwość, która nazywa się codziennością.

Karuzela, karuzela
Świat się kręci i umiera
Słońce świeci, Słońce gaśnie
Będzie ciemniej, albo jaśniej...
Polityka, polityka
To wojenna gra muzyka
Jest rakieta, ruch lotnika
Polityka, polityka...
(Karuzela)

Nie rozpieszczani przez publikatory i muzycznych mecenasów, wydali dotychczas własnym sumptem dwie kasety – *Nasz Bubelon* (Koncert w Jarocinie '84) i *Chamy idą (The Greatest Hits Of T. Love)*. Żeby być w zgodzie z prawdą wspomnieć należy, że ostatnio zespołem zainteresowała się wytwórnia Tonpress wydając na składankowym LP *Jeszcze młodsza generacja* utwór *Zabijanka* i proponując nagranie małej płytki. Dziwię się natomiast, że tak lubiany zespół nie znalazł się na płycie *Fala*. Trochę by ją urozmaicił, rozruszał i uatrakcyjnił. Należy mieć nadzieję, że w tym roku doczekamy się drugiej edycji i że znajdzie się tam miejsce dla częstochowsko-warszawsko-krakowskiej młodzieży i ich alternatywnych propozycji rockowych.

PAWEŁ SITO

NASZ BUBELON

T. Love Alternative:

Zygmunt B. – człowiek-śpiew: *kiedy jesteśmy razem często pada hasło „Buty piją, ciotka śpiewa"*.

Bobesh – facet, który jest: *wróciłem niedawno z zagranicy, na razie muszę się rozejrzeć.*

Johan Konbsberg – posiadacz dużego kupletu: *bez piwa nie ma rock'n'rolla.*

Antonio Zenchedo – gitara: *pozdrawiam Piotra M., saksofonistę, który zawsze chciał grać w małych województwach.*

DeZet – instrumenty klawiszowe: *żyję w wyidealizowanym świecie postaci historycznych... To mi zupełnie wystarcza.*

Horsus – każdy może być jego kumplem: *Armstrong umarł, Ellington umarł, ja też czuję się nie najlepiej.*

Toni Voodello – „Słoniu": *mam dużo koleżanek, studiuję ekonomię w Krakowie.*

Various people – sax.



TRIUMF PROFESJONALISTÓW

VII Przegląd Piosenki Aktorskiej Wrocław '86

Bilety na recitale (cena nominalna 400 zł) można było – przy dużej dozie szczęścia – zdobyć za 1500 zł. Koncert Gala z udziałem całej plejady gwiazd, podbijał stawkę z nominalnych 600 zł do 2 tysięcy. Na długo przed każdym spektaklem u wejścia do teatru falował podniecony tłum, gotów posłużyć się każdym trikiem, aby sforsować przeszkodę w postaci przerażonych, zmaltretowanych bileterów dostojnego przybytku sztuki.

Przebić się przez tłum z ważnymi biletami było nie lada wyczynem, toteż co słabsi fizycznie dziennikarze okupowali wejście dla aktorów. Tu znowu stanowiliśmy element mocno podejrzany, jako że organizatorzy nie wyposażyli nas w żadne karty akredytacyjne ani plakietki, ułatwiające spełnianie zawodowych – bądź co bądź – obowiązków.

Wszystko to jednak nie stanowiło zbyt wygórowanej ceny za rozkosze ducha, jakie czekały nas po sforsowaniu wspomnianych barier. W końcu znajdowaliśmy się wśród wybranych, którym dany został przywilej spijania prawdziwej, niefałszowanej śmietanki artystycznej. Uczestniczyliśmy w VII Przeglądzie Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu.

Przegląd narodził się w 1976 roku, jako konkurs adresowany do studentów, szkół artystycznych i młodych aktorów. – Pomysł był najprostszy na świecie: zgromadzić na jednej scenie ludzi śpiewających – a właściwie interpretujących – zanikający gatunek piosenki aktorsko-literackiej. A więc piosenki, która nie niesie się gromko, nie puszy papuzim makijażem, nie wdzięczy z festiwalowych estrad. W późnych latach siedemdziesiątych ów obarczony piękną tradycją nurt znajdował się w defensywie. Na szarość naszych dni lekarstwem miała być *piosenka lekka, łatwa i przyjemna* – przypomina Jan Poprawa, członek Rady Programowo-Artystycznej.

To, co działo się we Wrocławiu, było zdecydowanie pod prąd przyjemnemu pustosłowiu i lekkiej muzyczce. Toteż przyszły lata bez Przeglądu. Gdy wrócił do kalendarza polskiej kultury, wówczas przeobraził się w imprezę jeszcze bogatszą artystycznie, bardziej wyrafinowaną i kunsztowną, niż sam konkurs. Od dwóch lat na Przegląd Piosenki Aktorskiej składają się cztery nurty: konkurs, recitale, spektakle muzyczne i galowy koncert finałowy. Organizatorzy chcą w ciągu kilku dni pokazać to wszystko, co w piosence aktorskiej najwartościowsze i najciekawsze.

Czy to im się udaje? Tak! We Wrocławiu uczestniczymy w czarodziejskim, nie kończącym się łańcuchu spektakli teatralnych. Właśnie spektakli, ponieważ piosenka aktorska to jest kilkuminutowe przedstawienie, w którym aktor gra głosem, gestem, mimiką i nastrojem, w jaki wprowadza publiczność. Gra na nucie intelektualnego i emocjonalnego porozumienia – jeśli, oczywiście, uda mu się takie porozumienie z publicznością nawiązać. Tylko tyle – i aż tyle.

Podczas VII Przeglądu uczestniczyliśmy w czterech recitalach. Stanisława Celińska przedstawiła spektakl *De Profundis*, oparty na *Pieśniach* Jana Kochanowskiego i fragmentach biblijnej *Księgi Hioba* w tłumaczeniu Czesława Miłosza (muzykę napisał Tomasz Bajerski). Był to spektakl przejmujący, ale i trudny; mniej dla tych, którzy w teatrze szukają zwierciadła codzienności, bardziej dla poszukiwaczy odpowiedzi na pytania uniwersalne – o sens życia i cierpienia.

Recital Igi Cembrzyńskiej do tekstów Brechta, Cwietajewej, Okudżawy i innych, nosił tytuł *Dialogi z sumieniem*. Największym rodzynkiem tego spektaklu był... Michał Bajor, któremu Cembrzyńska oddała część scenicznego czasu. I stało się coś, co w życiu artystycznym często się zdarza: wykonawca małej roli przyćmił gwiazdę. Okazało się, że ma dobry głos i jeszcze lepszy warsztat. Michał Bajor – interpretator żarliwy, namiętnie zaangażowany w każdą frazę, nie szczędzący ani głosu, ani gestu – jest aktorem, który bezbłędnie wyczuwa „dokąd można". Wyczuwa granicę, poza którą czai się sztuczność, fałsz, przerysowanie. Bajor nie schlebia tanim gustom, nie wdzięczy się do publiczności; on po prostu jest na scenie i promieniuje emocjami, które udzielają się sali. Myślę, że to co Michał Bajor robi na scenie z piosenkami Brela ma wszelkie szanse, by wejść do kanonu aktorskiej sztuki interpretacji.

Jacek Różański, aktor teatru Nowego w Poznaniu, przedstawił monodram *Życie to nie teatr* Edwarda Stachury z muzyką Jerzego Satanowskiego. Różański to dobry aktor, o ciekawym głosie, ale czy oferta intelektualna Stachury, tak często eksploatowana w ostatnich latach, nie straciła blasku? Czy nie jest to raczej okazjonalna filozofijka – przemijająca wraz z czasem, który ją stworzył – niż filozofia epoki, jak przekonują zauroczeni Stedem?

Różański zebrał za recital wielkie brawa, ja pozostałam przy swoich wątpliwościach.

I wreszcie Edyta Geppert w music-hallowej klasyce z *My Fair Lady* i *Opery za trzy grosze* oraz w piosenkach Brela. Pani Geppert nie chce mówić o sobie, nie udziela wywiadów. I dobrze czyni, ponieważ na podstawie własnych deklaracji zostałaby już gdzieś zaszufladkowana i każda jej nowa propozycja byłaby odnoszona do wizerunku z szuflady. Tymczasem Edyta Geppert zmienia się. Najogólniej biorąc, nazwałabym to przechodzeniem z estrady na scenę. Od krzyku i nieokiełznanych gestów do aktorskiego szeptu i ruchów bardzo oszczędnych, ale tym wymowniejszych.

Coraz lepsza technika śpiewania, coraz ambitniejszy repertuar i gust prowadzą ją wyraźnie ku scenie teatru muzycznego. Oby tam doszła! Oby – bo przecież pokusie chałtury i dolarowych objazdów po trzeciorzędnych knajpach za oceanem nie oparło się wielu.

Tyle o recitalach. W nurcie spektakli muzycznych obejrzeliśmy ten, o którym marzą wszyscy muzyczni smakosze, a ci, którzy już go widzieli, marzą, by go zobaczyć i usłyszeć ponownie. *Skrzypek na dachu* Bocka, Steina i Harnicka w wykonaniu Teatru Muzycznego z Gdyni pod kierunkiem Jerzego Gruzy. Co za spektakl! Trzy godziny wzruszeń, refleksji i oczarowania sztuką sceniczną całego zespołu. Okazuje się, że mamy w Polsce aktorów, którzy potrafią wszystko na raz: grać, śpiewać, tańczyć równo i wyglądać znakomicie. A przecież pogodziliśmy się już z tym, że polski aktor albo gra, albo śpiewa, albo tańczy, albo wygląda. A jeśli już wygląda, śpiewa i tańczy, to z pewnością nie ma go w kraju. Otóż Gruza zebrał ludzi, którzy to wszystko umieją – i są. Chwała im za to!

I wreszcie konkurs. Czy wyłonił indywidualności, które mogłyby zasilić zespół Jerzego Gruzy? Kilka z pewnością tak. Kilku ludziom miernym też dał satysfakcję pokazania się w światłach rampy, ale też parę diamentów przeleciało i zostało zgubionych przez konkursowe sito.

Wśród laureatów poprzednich konkursów są takie nazwiska, jak Elżbieta Adamiak, Dorota Stalińska, Przemysław Gintrowski, Edyta Geppert, Jan Jakub Należyty. Do tegorocznego konkursu zgłosiło się aż 84 wykonawców, których oceniało bardzo prestiżowe Jury pod przewodnictwem Wojciecha Młynarskiego, a z udziałem m.in. Igi Cembrzyńskiej, Jerzego Satanowskiego i Krzysztofa Zaleskiego. Po przesłuchaniu zamkniętym Jury wyłoniło 15 osób, które – wraz z siedmioma zaproszonymi bez eliminacji, na podstawie dotychczasowego dorobku – wzięły udział w publicznym koncercie konkursowym. To drugie przesłuchanie zdecydowało o podziale nagród.

Otrzymali je:

I w wysokości 60 tys. zł i specjalną w postaci 7-dniowej podróży artystycznej do Paryża – Wojciech Walasik, student PWST w Łodzi;

II po 40 tys. zł – Dorota Pruszkowska i Wiesława Sós, absolwentki Średniej Szkoły Muzycznej w Warszawie oraz Tadeusz Chudecki, aktor warszawskiego Teatru Ateneum;

III po 20 tys. zł – Loretta Cichowicz, studentka PWST w Łodzi, Ewa Worytkiewicz, aktorka Teatru im. Jaracza w Łodzi i Jacek Wójcicki, aktor Teatru im. Słowackiego w Krakowie;

Nagrodę specjalną otrzymała Daniela Popławska–Grenda z Kalisza.

Według mnie, najciekawszą indywidualnością aktorską wśród nagrodzonych był Jacek Wójcicki – aktor o perfekcyjnie opanowanym ruchu scenicznym, doskonałej dykcji i bogatym głosie. Trzeba było go widzieć i słyszeć w *Maszynistce* do tekstu Gałczyńskiego!

O pierwszej nagrodzie dla Wojciecha Walasika przesądził zapewne fakt, iż jest on nie tylko śpiewającym adeptem aktorstwa, ale i człowiekiem piszącym i komponującym muzykę do swoich tekstów. Dla Walasika był to więc konkurs piosenki autorskiej, do którego wszedł z silnym atutem w postaci piosenki *Piotrkowska Street*, komentującej bez grepsu i zgrywy świat najbliższy autorowi. Walasik był także autorem piosenki, którą jego koleżanka, Loretta Cichowicz, wyśpiewała sobie III nagrodę (*Jadą, jadą dzieci drogą*).

Laureatki II nagrody nawiązały bardzo starannie (czy i świadomie?) do stylistyki „Hybryd" wczesnych lat 60-tych, czym podbiły serce szefa jury, Wojciecha Młynarskiego. Mojego nie.

O jakich ogólniejszych prawidłowościach można mówić na podstawie konkursu? Ano o tym, że powoli, ale na szczęście jednak, słabnie nurt, który nazwałabym metafizycznym: wiersz Stachury lub Wojaczka, oczy w słup, gardłowy krzyk i obowiązkowo czarna suknia.

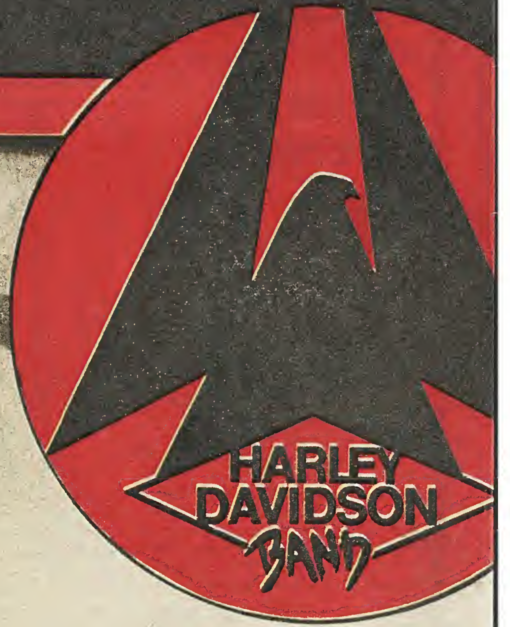
Na szczęście Jury nie dało się nabierać na tę „głębię", można więc mieć nadzieję, że uczestnicy kolejnych konkursów wyprowadzą stąd wnioski dla siebie. A ponieważ trudno jest o aktualne, coś ważnego mówiące teksty, przeto śpiewający aktorzy sięgają po klasykę, po sprawdzony, żelazny kanon repertuarowy teatrów muzycznych: utwory Brechta, Brela, Wysockiego, Jewtuszenki, Przybory. I świetnie! Gdy songi Brechta śpiewa Cembrzyńska, Geppert i kilkoro debiutantów, można porównywać pokoleniowo różne interpretacje.

Gala... Ten pięciogodzinny maraton z udziałem Doroty Stalińskiej, Krystyny Jandy, Ewy Błaszczyk, Barbary Dziekan, Ewy Dałkowskiej, Krystyny Tkacz, Wojciecha Wysockiego i innych wzbudził we mnie najwięcej mieszanych uczuć. Niektórzy wypadli ubożuchno, gorzej niż konkursowi debiutanci i aż dziw, że to ich właśnie pokazuje telewizja w swoich selektywnych retransmisjach.

Inni zachwycili podczas prób, a na koncercie wyraźnie puściły im nerwy i zawiódł głos. Triumfowali wytrawni profesjonaliści: Michał Bajor, Krystyna Tkacz, Iga Cembrzyńska, Jacek Różański. I bardzo dobrze. Tylko profesjonaliści mogą stanąć w poprzek zalewowi miernego gustu i tandety, w których taplamy się na co dzień pod szyldem upowszechniania kultury.

EWA NOWAKOWSKA




HARLEY
DAVIDSON
BAND

Fot. MIROSŁAW MAKOWSKI



DUŻO POWIETRZA I SŁOŃCA



Jest połowa marca. Jutro zaczynają próby. Za miesiąc, najpóźniej za dwa, powinien się ukazać pierwszy singel. W ten sposób pojawi się na rynku nowy zespół – Harley–Davidson.

Do tej pory umawialiśmy się prawie szeptem i rozmawiamy dzisiaj w hotelu, a nie w żadnym klubie; prawie jak konspiratorzy. W dodatku umawiamy się, że piąta osoba przy naszym stole przebywa tu incognito, ponieważ macierzysta kapela Osoby nic o tym nie wie. I gdyby na przykład nic z Harley-Davidsona nie wyszło, Osoba będzie spalona i bezrobotna. Ale na pewno wyjdzie – pozostałe zgromadzenie jest o tym przekonane.

Chociaż jeszcze nie do końca wiadomo – co konkretnie.

I jak mianowicie zsumują się nazwiska: Andrzej Nowak, dawniej TSA: Bodek Kowalewski, dawniej Maanam; Jarosław Szlagowski, dawniej Lady Pank i ... Jacek Rzehak, który jest i pozostanie menażerem TSA.

Jak widać, nie są to debiutanci w branży, a wręcz na odwrót, osoby doświadczone, ze stażem i sukcesami. I wcale nie bezrobotne, w desperacji szukające ostatniej szansy i sposobu, żeby jakoś się zaczepić. Przeciwnie, kalendarze mają wypełnione.

Co prawda wymienione nazwiska znacznie zmniejszają ryzyko niepowodzenia nowego przedsięwzięcia, a ponadto mają oni wspólny roczny staż u Tadeusza Nalepy, wiedzą jak brzmią, a również, co może ważniejsze, czego się mogą po sobie spodziewać w sensie ogólnoludzkim – to poczucie niepewności towarzyszyć musi każdym takim narodzinom. Im jest o tyle łatwiej, bo mocno – jako muzycy – siedzą na rynku, nie muszą zaczynać od odkładania na instrumenty, mają też – po latach grania w ekstraklasie – jakąś bazę materialną.

Czy to jednak odpowiedni moment na start? Dzisiaj zespoły raczej rozpadają się niż tworzą, koniunktura marna, za to dosyć powszechna w środowisku apatia i poczucie beznadziei. Otóż Andrzej Nowak dosyć już ma smędzenia – mówi, powtarzania, że jest źle. Chce pokazać, że on i koledzy chcą i potrafią. – *Chcemy udowodnić, że nie jesteśmy ponurymi smutasami* – mówi. – *Jest dobrze* – mówi. To może brzmi jak z telewizyjnego reportażu o przodownikach pracy, ale cóż na to poradzić? Rzecz w tym, aby wyrwać się z filozofii i nastrojów typu Jarocin oraz zamkniętego kręgu tekstów o tym, że będzie wojna, o Oświęcimiu, skrobankach i totalu.

Czy taka zmiana frontu nie zostanie przyjęta przez odbiorców jako zdrada? Nie, odpowiadają. Nie oznacza czystej afirmacji i wyśpiewywnia o tym, jak miło dookoła. Chodzi o zerwanie z pewną konwencją nadużywaną do znudzenia, o zerwanie z wiecznym udawaniem kogo innego, o powrót do muzyki, zabawy w muzykę, radości grania.

Może używamy zbyt wielu wielkich słów przypasowywanych do kilku prostych w końcu akordów, ale gdy pytam o to, jakich pułapek, doświadczonych w przeszłości, chcieliby teraz unikać, odpowiadają jednogłośnie, że właśnie udawania. Udawania w stylu Lady Pank, Maanamu, TSA, trzymania się konwencji buntu, która z czasem, jak każda imitacja, coraz bardziej nuży i nudzi.

Nowak myślał o nowej grupie od dwóch lat, od grudnia zaczęły się przymiarki konkretne, na które wielki wpływ miało granie u Nalepy, a raczej osobowość Seniora, jego doświadczenie, zdeterminowanie i klimat, jaki potrafi stworzyć wokół siebie i w zespole.

Mamy teraz okazję prześledzić od strony kulis, jak powstaje nowa grupa, to znaczy jak to robią profesjonaliści, świadomi rynku i branży.

Przede wszystkim to trwa długo, przynajmniej pół roku. Dlatego, iż wymaga wielu przedsięwzięć i zaangażowania kilkunastu ludzi. Zespół to dużo więcej niż to, co widać na scenie, a przedsiębiorstwo raczej i interes, w który najpierw trzeba dużo zainwestować – zresztą bez wielu gwarancji – aby później czerpać profity (które mogą być albo nie).

Jeśli prześledzić budżet tej startującej kapeli, największą tam pozycją jest nagranie pierwszego singla: tydzień studia po 8 tysięcy za godzinę oraz wszystkie wydatki towarzyszące. – *W sumie ok. pół miliona* – szacuje Jacek Rzehak. Ten singel, żeby na siebie zarobił, musi być sprzedany przynajmniej w 40 tysiącach. Sporo kosztuje też kilka miesięcy poprzedzających prób, a także cała szykowana oprawa zespołu, budująca jego „imagé"; projekty logo zespołu, czyli jego nazwy zapisanej charakterystycznym krojem pisma, stanowiącego później znak firmowy, plakaty, foldery, informacje. Kiedy dojrzeje sprawa koncertów, istotna będzie ich sceniczna i plastyczna oprawa – minęły bowiem czasy, kiedy widzów przyciągała sama kapela podrygująca przy mikrofonach czy plakat w rodzaju „pięciu smutnych na tle muru".

Tym „imagé" zajmuje się dziesięcioosoba grupa fotografów, plastyków i tym podobnych. Rzehak tłumaczy, że gdyby nie kompetentne zaplecze, nie dałby się dziś namówić na zakładanie zespołu. Rozmaitych zadań jest tyle, że zdecydowanie przerastają siły jednego człowieka.

Pytam, jak wymyśla się wizerunek zespołu, to wszystko, co widowni powinno się z nim kojarzyć, co buduje klimat wokół i popularność, a czasem może się stać magnesem silniejszym, niż cała muzyka.

Mówiliśmy już, że muzycy chcą zdjąć kostium buntownika i kontestatora – ponuraka. W jaki inny ubiorą ich fachowcy?

– *Będziemy tylko sobą* – mówią, co znaczy wiele i nic. Menażer TSA interpretuje to tak, że ów „imagé" będzie zwyczajny i codzienny, przedstawiający muzyków jako normalnych ludzi. – *Nie będziemy nikomu wmawiać, że jesteśmy grzecznymi chłopcami, którzy noszą białe koszule i o dziesiątej kładą się spać. Będziemy tacy, jacy rzeczywiście jesteśmy.*

Jest jednak niemałe coś, co będzie wyróżnikiem Harley-Davidsona, mianowicie wszystko co związane z motorem, a raczej, jak wyjaśnia Nowak, cała ideologia ludzi zakochanych w motorach. Oni kochają pęd, powietrze i wolność. Muzyka HD ma być tym wartościom pokrewna: *dużo powietrza i słońca* – mówi Andrzej Nowak.

Nowak marzy o tym, żeby dziennikarze zamiast o muzyce, porozmawiali z nim wreszcie o motorach. A więc rozmawiamy. Ma ich 19, przy czym głównie je rozkręca, rzadziej składa, zważywszy, że nie bardzo ma po co, nie posiada motocyklowego prawa jazdy. Natomiast odszukiwanie i kupowanie motorów stało się jego głównym życiowym zajęciem.

Oczami duszy widzi te kilkaset maszyn, które przyjadą na pierwszy koncert, do tego wystawa motorów i jakiś happening na scenie. Uważa, że nie jest to wcale środowisko mało liczne i może stanowić zaczątek grupy fanów.

Ale koncerty to dopiero dość odległa przyszłość. Latem, jeśli zostaną zaproszeni, chcą wziąć udział w kilku większych imprezach, na jesieni samodzielna trasa i pod koniec roku duża płyta. Takie są plany. Nauczeni smutnym doświadczeniem, nie chcą brnąć w zbyt wiele koncertów i życie wiecznie w trasie, a raczej nagrywać płyty. Zresztą całe to myślenie o przyszłości jest niewiele warte, nie wolno przeskakiwać czasu.

Zdaniem Jacka Rzehaka, iść trzeba stopień po stopniu, konsekwentnie, ale spokojnie. Tylko raz zdarzył się cud – w Jarocinie, w przypadku TSA – kiedy w jeden wieczór debiutanci zamienili się w profesjonałów. I nic nie wskazuje, że taki przypadek szybko się powtórzy.

Najbliższy próg to pierwszy singel, który wiele rozstrzygnie: *jaki będzie sound* – mówi Szlagowski – *i co dalej.*

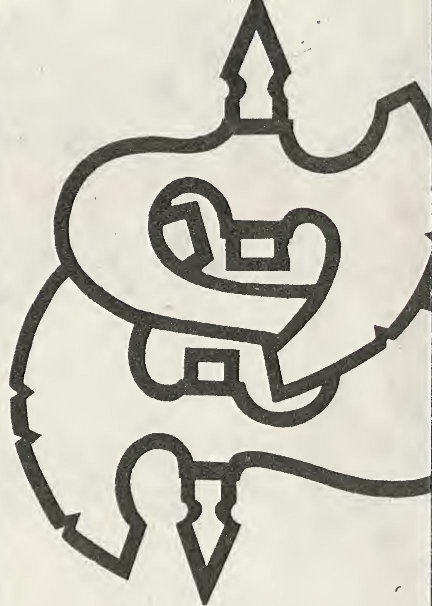
Później może być bardzo różnie. Zwykle na początku w zespołach szaleje wewnętrzna demokracja – że wszystko wspólnie i nie tłamsimy niczyjej osobowości. Potem wyłania się lider, a po jakimś czasie zaczynają się tarcia. Kolejne mogą dotyczyć np. pieniędzy albo stu innych rzeczy, które ludzie na co dzień skazani na siebie, muszą jakoś przezwyciężać.

Pytam, jak środowisko przyjmie nowy zespół. – *Na pewno bardzo się ucieszą* – mówi Szlagowski i wszyscy wybuchają rzęsistym śmiechem. Co stanowi najlepszy komentarz.

Nowak uważa, że w środowisku najlepiej jest funkcjonować na wariackich papierach. Jeśli cię nie traktują poważnie, dają popracować. Choćby pół roku. A tyle powinno wystarczyć.

– *Pokażemy, że nie jesteśmy bandą smutasów* – mówi.

WITOLD PAWŁOWSKI



Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – kiedy punk rock przestał być atrakcją dnia, a na listach bestsellerów coraz silniej zaznaczała się obecność wykonawców reprezentujących rockową wagę lekką – ta część publiczności, która od muzyki oczekiwała mocnych wrażeń, zwróciła się ku stylowi heavy metal. Dotąd liczyły się tylko zespoły o ustalonej renomie – AC/DC, Judas Priest, UFO, Motorhead czy Gillan; sprzyjająca koniunktura otworzyła teraz drzwi do kariery młodym formacjom, takim jak Samson, Girlschool, Def Leppard, a przede wszystkim – Iron Maiden i Saxon.

Saxon zadebiutował dziesięć lat temu i początkowo nosił niezbyt przyzwoitą nazwę Son Of A Bitch. Był niczym więcej niż jedną z wielu grup grających w pubach i robotniczych klubach w południowym Yorkshire, aż nadszedł przełomowy rok 1979, gdy pod nowym szyldem nagrał pierwszy album, zatytułowany po prostu *Saxon*, dla niewielkiej firmy płytowej Carrere. O sukcesie przesądziło jednak dopiero tournée z Motorhead – po nim utwory w rodzaju *Back To The Wall, Big Teaser*, a zwłaszcza *Stallions Of The Highway*, rozpoczynający cykl poświęcony młodzieńczym fantazjom motocyklowym, uznane zostały za heavy-metalowe hymny.

Od samego początku wiadomo było, że Saxon nie dążył do zrewolucjonizowania gatunku – pozostawał raczej wierny tradycji, zaś potężne brzmienie, opierające się na gitarowych pojedynkach Paula Quinna i Grahama Olivera sytuowało zespół w gronie spadkobierców Thin Lizzy, choć dostrzec można było również pewne powinowactwo z Motorhead i Nazareth. Z kolei silny głos o szerokiej skali pozwalał zaliczyć Biffa Byforda do starej dobrej szkoły Roberta Planta i Iana Gillana, czyniąc go jednym z najbardziej interesujących i obiecujących wokalistów nowej fali heavy metal. Całości dopełniała znakomicie grająca sekcja rytmiczna – Steve Dawson (b) i Pete Gill (dr).

Chcielibyśmy być najgłośniejszym zespołem na świecie – zdradził ambicje kwintetu Byford w wywiadzie dla „Melody Maker" z lipca 1980 roku – *chociaż pan Nugent miałby tu coś niecoś do powiedzenia. Poważnie, naprawdę chcielibyśmy być najgłośniejszą, najczęściej brzmiącą grupą i mieć najpotężniejszą aparaturę na całym świecie. Dzieciaki lubią, kiedy jest głośno, w przeciwieństwie do władz miejskich. I, jak sam Ted* (Nugent – przyp. jr) *mówi: „Jeśli wydaje ci się, że jest głośno, znaczy to, iż jesteś za stary"...*

Pod jednym wszakże względem Saxon wyróżniał się zdecydowanie spośród innych, pokrewnych mu wykonawców: nie hołdował rock'n'rollowemu stylowi życia, bynajmniej nie należącemu do najzdrowszych i odznaczał się tytaniczną pracowitością. Muzycy zapewniali, iż najchętniej cały rok spędzaliby na trasie, gdyby zaś menażer nie był w stanie zapewnić im dostatecznej ilości koncertów, natychmiast by go wyrzucili. Nieprzerwana obecność na scenie szybko zaprocentowała – zespół podbił serca publiczności i wiosną 1980 roku drugi album, *Wheels Of Steel*, awansował do pierwszej piątki najlepiej sprzedawanych płyt w Anglii. Całkiem zasłużenie, bowiem nie tylko przynosił on

AXON

ku. Nie da się ukryć, iż album ten powstał głównie z myślą o amerykańskim odbiorcy, preferującym bardziej wyrafinowane, mniej agresywne brzmienie i atrakcyjne melodie – zasadność tego podejrzenia potwierdza wybór producenta: był nim Kevin Beamish, człowiek w dużej mierze odpowiedzialny za sukcesy Lionheart i REO Speedwagon. W rzeczy samej, dzięki powodzeniu *Crusader*, Saxon przebił się ostatecznie w USA, stając się wykonawcą już nie poprzedzającym koncert gwiazdy, jak dotychczas, lecz samoistną atrakcją, zdolną zapełnić wielotysięczne audytoria.



– wraz z utworami *Wheels Of Steel*, *Machine Gun*, *Motorcycle Man* czy *Suzie Hold On* – definicję stylu Saxon, ale także należał do najciekawszych propozycji w dyskografii gatunku w tamtym okresie. Bardzo udany, wybrany na singel *747 (Strangers In The Night)* ujawnił natomiast drugie, nieco subtelniejsze oblicze grupy.

W tymże roku na jesieni ukazała się trzecia płyta długogrająca – *Strong Arm Of The Law*. Choć zarejestrowana w rekordowym czasie, okazała się godną następczynią *Wheels Of Steel*. Obok takich kompozycji, jak tytułowa, nosząca cechy hymnu *Heavy Metal Thunder*, *Hungry Years* czy *20.000 ft.*, uwagę zwracała dosyć niezwykła dla tej konwencji *Dallas Ipm*, przywołująca pamięć zamachu na prezydenta Kennedy'ego.

Rok 1980, decydujący o pozycji i przyszłości Saxon, zamknął się tournée po USA, w towarzystwie gwiazd – Rush, AC/DC i Black Sabbath, symbolicznie świadczącym o przyjęciu zespołu do heavy-metalowej elity. Pojawiły się, co prawda, nieuniknione w podobnej sytuacji oskarżenia o komercjalizowanie się, Byford zbył je jednak krótko: *Chcielibyśmy mieć mnóstwo przebojów – skoro nie uczyniło to żadnej szkody Thin Lizzy, nie uczyni i nam.*

Dobra passa trwała nadal. Kolejny longplay, *Denim And Leather* – z którego wykrojono dwa single, *And The Bands Played On* i *Never Surrender* – nie wniósł nic nowego do stylu grupy, potwierdził wszakże jej wysoką, profesjonalną klasę. Wtedy też nastąpiła pierwsza (i jak dotąd jedyna) zmiana personalna. W przeddzień brytyjskiego tournée, przykra kontuzja ręki zmusiła do odejścia Gilla – jego miejsce zajął Nigel Glockler (Gill związał się później z Motorhead).

Większa część następnego, tzn. 1982 roku, upłynęła na niestrudzonej działalności koncertowej w USA, krajach Europy Zachodniej i w Anglii; ukazał się również dawno oczekiwany album nagrany na żywo, zatytułowany *The Eagle Has Landed*. Następną pozycją studyjną był natomiast *The Power And The Glory* (1983) – szósta płyta długogrająca opublikowana w ciągu zaledwie nieco ponad trzyletniej działalności. Ale, mimo kilku dobrych utworów, by wspomnieć o tytułowym *This Town Rocks* i odrobinę spokojniejszym *Nightmare*, całość raczej rozczarowywała. Wkradł się tu bowiem swoisty schematyzm i melodyczny banał. Naturalnie, wielu pomniejszych wykonawców byłoby szczęśliwymi mogąc poszczycić się podobnym osiągnięciem, przed Saxon stawiano jednak inne, znacznie wyższe wymagania.

Najbardziej ambitnym przedsięwzięciem w karierze grupy pozostaje *Crusader* (1984), po opublikowaniu którego odbył się cykl występów promocyjnych w efektownej scenerii specjalnie zaprojektowanego na tę okazję średniowiecznego zam-

Tego kierunku nie zdecydowano się jednak kontynuować i płyta *Innocence Is No Excuse* z 1985 roku zapowiadała powrót do dawnego, surowego i agresywnego rocka, co jednoznacznie ukazał włączony doń singel *Back On The Street*, przypominający lata największej chwały i *Suzie Hold On*. Tekst utworu przynosił pośrednie przyznanie się do flirtu z amerykańską publicznością, ale z drugiej strony zapewniał o niezłomnej wierności rodzimym słuchaczom.

Podbiwszy obce krainy, Saxon powrócił triumfalnie do domu, z prezentem mogącym zadowolić i udobruchać nawet najbardziej wymagających brytyjskich zwolenników heavy metal. *Innocence Is No Excuse* ważny jest również z jednego jeszcze powodu: oznaczał przejście zespołu pod opiekę koncernu EMI i spotkanie się w gmachu przy Manchester Square w Londynie z największym rywalem – Iron Maiden. Obie te grupy od początku walczyły o dominację na angielskim rynku i choć szala zwycięstwa przechyliła się w ciągu dwóch ostatnich lat na stronę Iron Maiden, Saxon jest przeciwnikiem, którego nie wolno lekceważyć.

JERZY A. RZEWUSKI





SZTUKMISTRZ Z DUBLINA

Phil Lynott, wokalista irlandzki brazylijskiego pochodzenia, przed rockową publicznością swego rodzinnego miasta Dublina zadebiutował w połowie lat sześćdziesiątych. Występował z wieloma mniej lub bardziej znanymi zespołami o odmiennym charakterze. Soulowy repertuar przedstawił na przykład jako solista grupy The Black Eagle; utwory zdradzające wpływ jazzu – w tym okresie nauczył się grać na gitarze basowej – wykonywał z formacją Skid Row; bluesowe standardy śpiewał z zespołem Sugar Shack. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych utworzył własną grupę Orphanage, która uwagę publiczności zwróciła nową wersją ludowej ballady *Morning Dew*. Ta grupa przekształciła się w formację Thin Lizzy, która już w 1973 roku odniosła duży sukces, wprowadzając na brytyjskie listy przebojów ludową piosenkę *Whiskey In The Jar*. Nie był to jednak początek kariery zespołu, który nazwę zapożyczył od szybkiego samochodu produkowanego w fabryce Forda. Na prawdziwy sukces grupa czekała jeszcze kilka lat; dopiero utwór *The Boys Are Back In Town* z wydanego w 1976 roku albumu *Jailbreak* przyniósł jej światową popularność; tę ugruntowały nagrania z kolejnych płyt, m.in. *Don't Believe A Word, Dancing In The Moonlight, Waiting For The Alibi* oraz *Angel Of Death*. Znany ze skłonności do alkoholu i narkotyków Lynott miał wszakże duże problemy z utrzymaniem zespołu. Po jego rozwiązaniu w 1983 roku utworzył grupę Grand Slam, która przez publiczność przyjęta została bardzo chłodno. Pogrążając się w nałogu, wokalista nie potrafił odnaleźć się w nowej epoce, chociaż na moment udało mu się dawną popularność odzyskać, a to dzięki nagraniu *Out In the Fields*, dokonanemu wspólnie z dawnym gitarzystą i pianistą Thin Lizzy, Gary Moore'em. 25 grudnia 1985 roku, po wypiciu ogromnej ilości alkoholu i zażyciu środków odurzających, muzyk stracił przytomność. Przewieziony przez byłą żonę do szpitala w Salisbury, zmarł tam 4 stycznia. Chociaż kariera Phila Lynotta nie trwała długo, dla wielu słuchaczy pozostał on jedną z najbardziej charyzmatycznych, barwnych postaci estrady rockowej lat siedemdziesiątych.

Zastanawia, dlaczego grupa Thin Lizzy tak długo zabiegała o sukces. Warto wszakże pamiętać, że w początkowym okresie działalności pozostawała ona formacją bez wyraźnego oblicza stylistycznego. Na drugiej płycie przedstawiła na przykład mało przekonującą, nasyconą jazzująco-soulowym klimatem replikę *Moby Dick* z repertuaru Led Zeppelin *(The Rise And Dear Demise Of The Funky Nomadic Tribes)*. W okresie tym pozostawała też pod wpływem Cream *(Brought Down, Call The Police)*, parodiując niekiedy styl Franka Zappy *(Call The Police)*. Do komponowanych zazwyczaj przez Lynotta piosenek przenikał także liryzm właściwy muzyce Jimiego Hendrixa – nie zawsze przecież gwałtownej, brutalnej w wyrazie *(Buffalo Gal)*. Przedstawiony przez Thin Lizzy utwór *I Don't Want To Forget How To Jive* stanowił zaskakujący w kontekście pozostałych nagrań pastisz jive'a, muzyki z lat czterdziestych; z inspiracji staroirlandzką balladą powstały zaś piosenki w rodzaju *Sarah*, wykonane z akompaniamentem fortepianu i gitary akustycznej. W neurotycznych tekstach swych utworów, takich jak *Saga Of The Ageing Orphan* czy *Shades Of Blue Orpahanage*, wracał Lynott – autor wierszy zebranych w tomach *Songs For While I'm Away* (1974) i *Philip* (1977) – w dni nieszczęśliwego, sierocego dzieciństwa. Śpiewał też jednak, chociażby w utrzymanej w dylanowskim stylu balladzie *Chatting Today*, o społecznej niesprawiedliwości; zastanawiając się we wspomnianym *The Rise And Dear Demise Of The Funky Nomadic Tribes*, czy oczekiwanie na Królestwo Niebieskie z założonymi rękami to najlepsza filozofia życiowa.

Niejednorodny, mało przekonujący repertuar nie przysparzał grupie Thin Lizzy wielbicieli poza Dublinem, gdzie odnosiła ona sporadyczne sukcesy; w połowie lat siedemdziesiątych Lynott i jego koledzy przedstawili jednak muzykę ciekawszą, efektowniej opracowaną, zapewniającą formacji miejsce wśród najpopularniejszych. Nagrania Thin Lizzy dla Vertigo zdradzały fascynację estetyką hard-rocka. Niektóre utwory z dojrzałego okresu w działalności zespołu, choćby *Killer Without A Cause, Bad Reputation* czy *Angel Of Death*, utrzymane były w tym właśnie stylu. Częściej jednak Lynott adaptował do hard-rockowej konwencji własne, efektowne pod względem melodycznym ballady, w tym samym stopniu zdradzające wpływy folkloru Wysp Brytyjskich, co twórczości Boba Dylana, Bruce'a Springsteena, Boba Segera – grupa wykonywała jego piosenkę *Rosalie* – a w okresie późniejszym także Dire Straits. W bogatym opracowaniu gitarowym, w porywającej, ekspresyjnej interpretacji, balladowe utwory, takie jak *Soldier Of Fortune, Opium Trail, Pressure Will Blow* czy *No One Told Him*, mogły robić wrażenie gwałtownych hard-rockowych hymnów. Umiejętność urozmaicania repertuaru uczynił Lynott w tym okresie jednym z największych atutów zespołu, ostrożnie wzbogacając zawartość poszczególnych albumów o utwory w rytmie boogie, takie jak *Boogie Woogie Dance* czy *Leave This Town*, bogate, jazzujące ballady, czy wreszcie – jak *Mexican Blood* – piosenki nasycone meksykańskim klimatem. Do stylistyki hard-rocka nawiązał wprost w pisanych przez siebie tekstach utworów, nie bez sympatii opisując w nich – w *Warriors, Bad Reputation, Killer Without A Cause, Downtown Sundown* czy *Renegade* – zagubionych we współczesnym świecie, romantycznych kowbojów, ale też wyrzutków społeczeństwa, nie przestrzegających być może artykułów prawa, dochowujących jednak wierności własnemu, honorowemu kodeksowi moralnemu zawadiaków. Śpiewał – chociażby w *No One Told Him* czy *It's Getting Dangerous* – o przyjaźni wystawionej na trudną próbę czasu, opiewając w utworach takich, jako *Romeo And The Lonely Girl* romantyczną miłość aż po grób. Z obsesją wracał do tematu śmierci; jak wielu bohaterów swych piosenek, umarł bardzo młodo, w wieku trzydziestu pięciu lat.

WIESŁAW WEISS

Dyskografia zespołu na str. 29

31 lipca 1964 roku śpiewak country Marty Robbins mieszkający koło Nashville, usłyszał trzask łamanych drzew i potężny huk. Pogoda tego dnia była fatalna, ale Robbins nie przypuszczał, że wypadek w górach okryje wielkim smutkiem całe Nashville i pogrąży w żałobie setki tysięcy ludzi na całym świecie.

W katastrofie małego, jednosilnikowego samolotu zginęły dwie osoby: jego pilot Jim Reeves i Dean Manuel – powiernik i pianista w zespole Reevesa. Wracali do Tennessee z wyprawy w sprawach handlowych – słynny śpiewak Jim Reeves oglądał posiadłość ziemską w celu ewentualnego zakupu. Ekipa poszukiwawcza, na czele której stanęli przyjaciele zaginionego – Eddy Arnold, Chet Atkins i Marty Robbins po kilkudziesięciu godzinach poszukiwań znalazła wrak rozbitego samolotu i ciała lotników. Reevesa pochowano w jego rodzinnym Teksasie, w miejscowości Carthage.

Kilka dni przed katastrofą śpiewak powiedział w wywiadzie, że daje rocznie około stu koncertów, ale największy problem sprawia mu przenoszenie się z miejsca na miejsce – często musi wynajmować prywatne samoloty, by wszędzie zdążyć na czas. Zdawał sobie sprawę, jak takie podróże zwiększają czynnik ryzyka.

Jego przebój z tego roku nosił tytuł *I Won't Forget You – Nie zapomnę cię* i znajdował się na listach płytowych bestsellerów nie tylko w Ameryce, ale i w Anglii, Australii i Japonii. Miliony miłośników jego głosu nie zapomniały go: w listopadzie 1980 roku ukazał się dobrze przyjęty singel z piosenką *There's Always Me – Zawsze jestem* i był to trzydziesty już pośmiertny przebój Reevesa. Firma RCA uczciła w ten sposób 25. rocznicę podpisania kontraktu, tak owocnego dla obu stron.

Być może młodzi czytelnicy zastanawiają się, jaki jest sens wspominania piosenkarza, którego już dawno nie ma. Wyznawcy muzyki country wiedzą dlaczego – Jim Reeves przetrwał. Jest obecny dzięki swej wielkiej sztuce, jego wspaniały niski głos, pełen głębokiego, miękkiego ciepła nadal wywołuje wielkie wzruszenia. Tysiące radiosłuchaczy w Polsce, nawet ci, którzy nie bardzo wiedzą, co to jest country, bardzo lubią piosenki w wykonaniu Jima – „Dżentelmena Jima" jak go nazywają. Aksamitny głos piosenkarza przynosi im ukojenie, odprężenie po ciężkim, zalatanym dniu. Legenda trwa.

James Travis Reeves urodził się 20 sierpnia 1923 w Galloway, powiat Panola, we wschodnim Teksasie. Ojca już nie zapamiętał, bo miał kilkanaście miesięcy w chwili jego śmierci. Matka ciężko pracowała w polu, by wyżywić dziewięcioosobową gromadkę dzieci. Dzieciaki także od najmłodszych lat zmuszone były pomagać w gospodarstwie, nic więc dziwnego, że mały Jim, podobnie jak inne późniejsze gwiazdy country, marzył o lepszym życiu, o wygodach i sławie. Wiejski chłopak mógł zrealizować swe sny o potędze zostając znanym sportowcem albo muzykiem czy wokalistą. Najprościej było oczywiście uprawiać baseball lub country.

I oto zapowiadało się na to, że Jim zostanie gwiazdą stadionów.



ADIOS AMIGO

Będąc już na uniwersytecie w Austin, Teksas, zwrócił swymi umiejętnościami uwagę trenera drużyny Cardinals z St. Louis. Znalazł się w szeregach tej jednej z najlepszych drużyn baseballowych w Stanach Zjednoczonych jako rezerwowy, ale nie dane mu było w niej pograć. Doznał ciężkiej kontuzji, co spowodowało, że podobnie jak to było z Royem Acuffem i kilku innymi obecnymi gwiazdorami country, musiał szukać szczęścia w branży muzycznej.

Nie od razu zaczął śpiewać, ale muzykę Południa znał dobrze. W domu słuchano „legendarnego" Jimmie Rodgersa i The Carter Family przez radio. Później także z płyt gramofonowych, co stanowiło – jak sam wspomina na longplayu *Yours Sincerely – Szczerze oddany* – wielką zagadkę dla małego dziecka zafascynowanego głosem pochodzącym z tuby i pudełka. Pierwszą gitarę zdobył – jak głosi legenda – gdy miał pięć lat. Kupił ją za czapkę gruszek skradzionych z ogrodu sąsiada. Nauka gry nie szła mu jednak, dopóki się nie okazało, że instrumentowi brakuje strun. Pod okiem robotnika z pobliskiego szybu naftowego Jim skompletował gitarę i nauczył się podstawowych akordów. Grał sobie i nucił przeboje country and western, ale nie bardzo wierzył w swe siły z powodu wady wymowy. Podobno się jąkał, lecz pracował wytrwale nad sobą, na uniwersytecie uczył się fonetyki, dykcji i mówiono mu, że z powodzeniem może zostać spikerem radiowym. Tak się też stało po ciężkiej kontuzji kostki. Z St. Louis wrócił Reeves do Teksasu, gdzie się ożenił i został disc-jockeyem w niedużej rozgłośni, którą, notabene, po latach zakupił. Czasem śpiewał w lokalnych klubach, a w 1949 roku nagrał nawet cztery własne piosenki dla małej wytwórni Macy. Wydano je w większym nakładzie po raz drugi w 1966 roku, kiedy każda pamiątka po śpiewaku miała ogromną wartość.

Mary i Jim czuli, że powinni się przeprowadzić do większego ośrodka, w którym on miałby większe szanse na karierę. Los zdecydował, że zamiast do Dallas pojechali do Shreveport w stanie Luizjana. Z tego miasta nadawała na falach eteru programy country słynna konkurentka Grand Ole Opry z Nashville – rozgłośnia KWKH z programem „Louisiana Hayride" – „Na sianie w Luizjanie". Reeves został tam spikerem i konferansjerem. Wiedziano, że śpiewa po amatorsku, więc któregoś sobotniego wieczoru, gdy Hank Williams z wiadomych powodów nadużycia nie zjawił się na estradzie, poproszono konferansjera, by zaśpiewał. I, jak to bywa z zastępstwami, odkryta została gwiazda. Na razie tylko przez niejakiego Fabora Robisona, właściciela wytwórni płytowej Abbott, w Teksasie. Niecały rok później, w 1953, drugi singel Abbottu z piosenką *Mexican Joe* przyniósł wielki sukces Reevesowi i wytwórni. Zdobyć „złotą płytę" nie było w tym czasie łatwo, tym bardziej dla kogoś z Teksasu.

Tymczasem, mimo dobrego początku, sukcesy płytowe nie przychodzą. Reeves występuje więc między innymi w kapeli świetnego pianisty i wokalisty Moona Mullicana. W 1954 roku zaproszony jest z grupą innych artystów na występy w Europie. Przyciąga uwagę specjalistów z RCA i w 1955 roku szef wytwórni – Steve Sholes, ten sam, który ściągnął do siebie Elvisa Presleya – podpisuje z nim kontrakt. Pierwsze nagrania, utrzymane w typowym nurcie country: *Yonder Comes A Sucker–Nadchodzi cwaniak, Waitin' For A Train – Czekając na pociąg* i *According To My Heart – Zgodnie z moim sercem* dostają się na listy przebojów. Równolegle ukazują się nagrania firmy Abbott, już ostatnie z 36 piosenek zarejestrowanych w Teksasie – piosenka pod tytułem *Bimbo* przynosi mu drugą „złotą płytę".

W 1957 roku po powrocie z występów w Europie zostaje zasypany propozycjami. W wyniku wielkiego sukcesu utworu *Four Walls – Cztery ściany*, trzeciej „złotej płyty", staje się prawdziwą gwiazdą. Występuje w programach TV, a nawet dostaje z koncernu ABC propozycję, aby prowadził własny show. Jak na „kantrowca" zaiste niebywałe, ale zauważmy, że Jim Reeves się zmienił. Jest dojrzałym mężczyzną o statecznym wyglądzie i miłym głosie, jakże różnym od ówczesnych idoli rock-and-rolla. Prawdę mówiąc, Reeves jest jednym z nielicznych śpiewaków z Nashville, których nie przywaliła lawina nowego szaleństwa muzycznego.

Reeves proponuje coś rodzicom nastolatków zwariowanych na punkcie swych młodocianych idoli. Przedtem śpiewał dźwięcznym, ale dość ostrym głosem, nawet z nieco nosowym południowym zaśpiewem. Jego producent w RCA – świetny muzyk Chet Atkins, przez przypadek odkrył „nowego" Reevesa. Mruczanki śpiewane podczas próby nowych mikrofonów, z ustami tuż przy nich, zostały zarejestrowane i okazało się, że nasz bohater ma wspaniały, głęboki „dół". Ba, takiego ciepła w głosie nie mieli ówcześni konkurenci: Perry Como i Pat Boone. Atkins uznał, że do takiego „aksamitu" nie pasuje zgrzebna bawełna typowych zespołów country z wiejskimi skrzypkami. Odrzucił je i „podrasował". Stworzył oszczędnie i po miejsku grającą sekcję rytmiczną, nad którą w balladach królował głos Jima. Niestety, w trosce o uniwersalnego odbiorcę dodano dobry, ale ckliwy chórek Anita Kerr Singers i smyczki. Tak narodził się „Nashville Sound" – nowe brzmienie muzyki country, które panowało aż do lat 70.

Piosenki Reevesa miały jednak proste i otwarte teksty. Były to teksty country, niektóre, z innym podkładem instrumentalnym nadawały się z powodzeniem do śpiewania w spelunach typu honky-tonks. Jego dwa największe przeboje: *Four Walls – Cztery ściany* i *He'll Have To Go – On będzie musiał odejść* (1959) mówią o miłości i cierpieniu. W pierwszej piosence on sam w czterech ścianach męczy się, gdy ona *zwabiona jak ćma światłami neonów* szuka szczęścia z innymi. W drugiej, on – chory z zazdrości dzwoni do niej żądając, by ten drugi – nowa zdobycz – natychmiast odszedł. Bardzo bezpośrednie słowa naładowane uczuciem trafiły nie tylko do odbiorców na Południu. W Nowym Jorku też zaczęto tworzyć mniej lukrowane, pseudopoetyckie teksty. Do nas jeszcze ta moda nie dotarła...

Kolejne przeboje Reevesa to: *You're The Only Good Thing – Jesteś jedyną dobrą rzeczą* (1960), *Am I Losing You – Czy cię tracę* (1961), *Adios Amigo – Żegnaj przyjacielu* (1962), *Guilty – Winny* i *Welcome To My World – Witaj w moim świecie* (1963)., *I Love You Because – Kocham cię ponieważ* (1964). Dodajmy jeszcze wcześniejsze: *Anna Marie, Blue Boy – Smutny chłopak, Billy Bayou – Billy z moczarów* i późniejsze: *Danny Boy* czy *Distant Drums – Dalekie bębny* (1968), które przetrwały w postaci taśm demo i do których później dograno akompaniament, często niestety zbyt sentymentalny i słodki. W 1963 roku Reeves nakręcił w Południowej Afryce swój jedyny film: *Kimberley Jim*.

O tym, jaką cieszył się popularnością, niech zaświadczy lista przebojowych longplayów w Wielkiej Brytanii z 1964 roku: po Beatlesach – *A Hard Day's Night* i Rolling Stones, a między Cliffem Richardem i Elvisem Presleyem są 4 płyty Reevesa.

Legenda jest wciąż żywa. Jego głos fascynuje nadal. Nagrania nie zestarzały się – ciepłe ballady wciąż koją serca słuchaczy. Świat pędzi, a nastrojowe piosenki Jima Reevesa trwają. I będzie tak, dopóki ludzie będą chcieli wzruszeń. Czasem też łez...

KORNELIUSZ PACUDA

PS. Podobno pierwsza jego piosenka w Polskim Radiu była *Adios Amigo – Żegnaj przyjacielu* („Muzyka i Aktualności" – 1968 rok).

BOB DYLAN - POWRÓT

W styczniu 1974 roku, po ośmiu latach sporadycznych kontaktów z estradą – m.in. udział w zorganizowanym przez George'a Harrisona koncercie na rzecz wygnańców z Bangla Desz latem 1971 roku – Bob Dylan wyruszył w towarzystwie zespołu The Band w podróż koncertową przez całą Amerykę. Śpiewał dla ponad sześciuset tysięcy słuchaczy; zamówień na bilety wpłynęło jednak dużo więcej – ponad sześć milionów! Zainteresowanie, jakie towarzyszyło powrotowi trubadura lat sześćdziesiątych na scenę, przeszło najśmielsze oczekiwania samego wykonawcy. Podczas udokumentowanego albumem *Before The Flood* (Asylum, 1974) tournée przypomniał on utwory z wszystkich okresów dotychczasowej działalności, od *Blowin' In The Wind* przez *Like A Rolling Stone* i *Ballad Of A Thin Man* po *All Along The Watchtower*, *Lay Lady Lay* i *Knockin' On Heaven's Door*. W nowej piosence *Forever Young* stawiał zarazem pytanie, czy jego twórczość ma szansę wyjścia z próby czasu zwycięsko. Przyjmowany w 1974 roku z entuzjazmem, obronił się wszakże; broni się do dziś. Najbardziej znane utwory Dylana, przypominane co jakiś czas w nowych opracowaniach na kolejnych w jego dorobku płytach koncertowych – wystarczy posłuchać żywych, ekspresyjnych adaptacji piosenek jak *Lay Lady Lay* na *Hard Rain* (Columbia, wrzesień 1976); ujętych w bogate, bigbandowe niemalże aranżacje, przewrotnie udziwnionych od strony interpretacyjnej ballad w rodzaju *Blowin' In The Wind* na płytach z zestawu *Bob Dylan At Budokan* (CBS Sony, sierpień 1978 i Columbia, maj 1979); a wreszcie gwałtownych, niby-rhythm'n'bluesowych trawestacji m.in. *Highway 61 Revisited* na *Real Live* (Columbia, listopad 1984) – zaskakują świeżością, zdumiewają aktualnością przesłania.

Zapytany niedawno, co sądzi o muzyce młodzieżowej lat osiemdziesiątych, Dylan przyznał, że nie wyobraża sobie jej dalszego rozwoju, nie ma ona wszakże przeszłości, zrodziła się w próżni, w oderwaniu od tradycji. On sam, dochowując wierności inspiracjom z okresu debiutu, przetwarzając niekiedy pomysły wykorzystane dawniej – wystarczy porównać *Shot Of Love* i *Gotta Serve Somebody*, *In The Summertime* i *Baby Stop Crying* czy wreszcie *When The Night Comes Falling From The Sky* i *Hurricane* – pozostaje dziś jednym z nielicznych wykonawców świadomych, skąd muzyka popularna ery rocka wzięła początek; co było jej podstawą i w rezultacie określiło jej charakter; czego wreszcie nie da się przekreślić i zignorować.

Sięgając jak dawniej do folkloru, stale wracając do bluesa *(New Pony, Gonna Change My Way Of Thinking)* – podejmując niekiedy próby sprawdzenia się w ekspresyjnym repertuarze o zdecydowanie rockowym charakterze *(Neighbourhood Bully)*; po roku 1974 Dylan uwypuklił w swych balladach – częściej podejmujących problematykę religijną – wpływ muzyki kościelnej, przede wszystkim murzyńskiej muzyki gospel. Przedstawił kilka co najmniej utworów opartych na skalach diatonicznych *(Is Your Love In Vain?, I Believe In You)*, w wielu innych ograniczając się do wykorzystania charakterystycznych rozwiązań aranżacyjnych, wprowadzając na przykład dialogującą grupę wokalną, itp. *(New Pony, Gotta Serve Somebody, I Remember You)*. Zaczął też przywiązywać większą niż dawniej troskę do opracowania repertuaru, zapraszając do współpracy wielu wytrawnych instrumentalistów. I tak na płycie *Planet Waves* (Asylum, styczeń 1974) towarzyszyła mu grupa The Band, na *Blood On The Tracks* (Columbia, styczeń 1975) zespół Erica Weissberga – Deliverance, na *Desire* (Columbia, grudzień 1975) m.in. gwiazda muzyki country – Emmylou Harris oraz skrzypaczka Scarlet Rivera, na *Street Legal* (Columbia, czerwiec 1978) m.in. gitarzysta Billy Cross i pianista Alan Pasqua, na *Slow Train Coming* członkowie Dire Straits oraz muzycy cenionej sekcji instrumentów dętych ze studia Muscle Shoals w Alabamie, na *Saved* (Columbia, czerwiec 1980) i *Shot Of Love* (Columbia-Priority, sierpień 1981) m.in. basista Tim Drummond i perkusista Jim Keltner a wśród wokalistek Clydie King, na *Infidels* (Columbia, październik 1983) znany choćby z formacji The Rolling Stones gitarzysta Mick Taylor i ponownie lider Dire Straits – gitarzysta Mark Knopfler, a także Sly Dunbar i Robbie Shakespeare, czyli najlepsza sekcja rytmiczna wśród wykonawców muzyki reggae i wreszcie na *Empire Burlesque* (Columbia, czerwiec 1985) obok Taylora, Dunbara, Shakespeare'a, gitarzysty Ronniego Wooda i organisty Ala Koopera – obsługujący elektroniczne instrumenty klawiszowe Richard Scher. Najmocniej zaznaczył swój udział w nagraniach Dylana Knopfler *(Slow Train Coming, Licence To Kill, I And I)* i nie przypadkiem chyba płyty, na których wystąpił, należą do najbardziej udanych w dorobku autora *Forever Young.*



★

Jesienią 1975 roku Dylan zorganizował wieloosobową trupę muzyczną, z którą objechał północno-wschodnią część Stanów Zjednoczonych, omijając jednak wszystkie duże miasta w tym regionie poza Nowym Jorkiem, zatrzymując się – ku zdumieniu wszystkich – w miejscowościach, do których gwiazdy jego pokroju docierają rzadko, takich jak Falmouth, Durham, Lowell, Providence, Burlington czy Vermont. Wraz z żoną Sarą, przyjaciółmi – Joan Baez, Allenem Ginsbergiem, Davidem Blue, Rogerem McGuinnem czy Arlo Guthrie'em – oraz muzykami grupy akompaniującej udawał się tam, skąd wyruszył; między zatroskanych szarą codziennością prowincjonalnego życia mieszkańców miast i miasteczek.

Podczas wyprawy, która do historii muzyki rozrywkowej przeszła jako Rolling Thunder Revue, Dylan zrealizował jedyny w swym dorobku film – *Renaldo And Clara.* Krytycy ujrzeli w tym czterogodzinnym reportażu – wzbogaconym o krótkie sekwencje fabularyzowane z udziałem aktorów – błahe dzieło amatora; rzeczywiście chaotyczny obraz nie zasługiwał jednak na ocenę aż tak surową, dla publiczności Dylana ma w każdym razie wartość dużą jako rodzaj jego zwierzenia, wyznania. Wyznania przewrotnego; sam wykonawca, który podczas koncertów ukrywa twarz pod maską lub makijażem, w ciągu długich czterech godzin projekcji nie wypowiada wszakże ani jednego zdania na własny temat. Mówią inni. I nie zawsze mówią o twórcy *Renaldo And Clara.* David Blue opowiada na przykład, jak na początku lat sześćdziesiątych opuścił prowincjonalne Rhode Island i wyruszył pełen nadziei do Nowego Jorku. *Chciałem zostać aktorem albo bitnikiem*, mówił. Drwi z siebie, z własnych aspiracji, ale też z pretensji całego nurtu poetyckiej ballady amerykańskiej, którego był przecież – tuż obok Dylana – jednym z głównych reprezentantów. Dla kontrastu Ginsberg mówi w filmie o poezji; o Poezji Boba Dylana. Na szczęście jednak nie trzeba uwag autora *Skowytu* odbierać zbyt serio, na ekran wnosi on bowiem postać rozdokazywaną, błazeńską.

Wszystkie mniej lub bardziej istotne sprawy, jakie zajmowały Dylana w połowie lat siedemdziesiątych, znalazły w jego filmie odbicie. Wykonawca zaangażował się na przykład w walkę o uwolnienie Rubina Cartera, murzyńskiego boksera, który na podstawie fałszywego świadectwa uznany został winnym morderstwa i trafił do więzienia. Nie chodziło zresztą jedynie o wskazanie tragicznej pomyłki sądowej, ale przede wszystkim o zamanifestowanie – zamanifestowanie po raz kolejny –

GARY NUMAN

Gary Numan jest dziś żywą legendą – nadal wydaje płyty i nadal koncertuje, chociaż swoją działalnością nie wzbudza już żadnych sensacji. Jego nazwisko pojawia się na listach przebojów sporadycznie, czasem ktoś poświęci mu krytyczną wzmiankę w muzycznych periodykach. Wspomina się go jednak częściej niż słucha. Gdyby w kwietniu 1981 roku zrezygnował nie tylko z występów, lecz również z nagrywania płyt, przypuszczalnie nikt by za nim nie tęsknił – pozostałaby tylko legenda.

Owa legenda narodziła się w końcu lat siedemdziesiątych. Rewolta punk-rockowa zapaliła zielone światło dla młodych wykonawców, od dłuższego czasu dobijających się do drzwi koncernów płytowych. Jednym z nich był Gary Webb, zapalony sympatyk literatury science-fiction oraz „instrumentów przyszłości" – syntezatorów. Mimo iż syntezator, niegdyś wprowadzony przez artystów spod znaku „progressive rock", uważany był przez młodych gniewnych za narzędzie szatana, które wraz z przeszłością należało raz na zawsze unicestwić, Webb widział w nim przyszłość. Słuchając wczesnych eksperymentów Johna Foxxa i zupełnie niedocenianego wówczas zespołu Ultravox, doszedł do wniosku, że czas działać. Dość szybko ocenił sytuację i zrozumiał, że z syntezatorem pod pachą lepiej nie pokazywać się w żadnej firmie płytowej, bo zamiast kontraktu można otrzymać kopniaka. Ukrył więc starannie swoje prawdziwe aspiracje, kupił gitarę i zaprosił do współpracy dwóch przyjaciół. Jako punk-rockowe trio Tubeway Army (Numan – voc, g, syntezatory), Jess Lidyard – dr, Paul Gardiner – bg) błyskawicznie zostali zaangażowani przez młodą wytwórnię Beggars Banquet. W 1978 roku w sprzedaży pojawił się longplay *Tubeway Army.* Webb, już jako Gary Numan, zarobił w ten sposób odpowiednią ilość gotówki, aby przekonać swych producentów, iż do realizacji następnej płyty potrzebować będzie kilku, elektronicznych gadgetów. Początkowy sceptycyzm zamienił się szybko w entuzjazm, gdy singel z utworem *Are Friends Electric?* zawędrował do pierwszej piątki najpopularniejszych przebojów w Wielkiej Brytanii. Numan rozwiązał wtedy Tubeway Army, wyruszając jesienią 1979 roku na efektowne tournée już pod własnym nazwiskiem.



Numan jest więc wykonawcą po części odpowiedzialnym za narodziny „syntezatorowej nowej fali" – gdyż tak właśnie można określić kierunek, którego głównymi przedstawicielami stali się The Human League, OMD, reaktywowany Ultravox, Visage, Fad Gadget i inni. Tajemniczy wykonawca pozujący na robota, otaczający się baterią elektronicznych instrumentów i śpiewający mechaniczne songi futurologiczne, nigdy nie uważał siebie za twórcę nowego nurtu w muzyce rockowej – zawsze podkreślał inspirującą go fascynację pierwszymi nagraniami Ultravox, a w szczególności płytą *Systems of Romance* i wybranym z niej singlem *Slow Motion.*

Legenda umieszcza Numana na piedestale, słusznie nazywając go katalizatorem syntezatorowego szaleństwa, które na początku lat osiemdziesiątych ogarnęło Wielką Brytanię. Wydał on wówczas dwa bardzo udane i oryginalne albumy – *The Pleasure Principle* (1979) i *Telekon* (1980), wylansował kilka przebojów – *Cars, Down In The Park, I Die You Die*, odbył dwie wielkie trasy koncertowe i w 1981 roku ogłosił wszem i wobec, że rezygnuje z dalszych występów. Jakby „na pamiątkę" dla swoich zwolenników opublikował

solidarności z upokarzaną rasą. Taki wydźwięk miała napisana wspólnie z Jacquesem Levy, poświęcona Carterowi ballada *Hurricane,* jeden z nielicznych w dojrzałym okresie twórczości Dylana utworów o wydźwięku politycznym. W walce o uwolnienie Cartera nie udało się wykonawcy jednak pozyskać tylu sprzymierzeńców, na ilu liczył najbardziej bolesne wydaje się wszakże to – i film mówi o tym – że zignorowała Dylana czarna społeczność Ameryki, a więc ci, o których godność się upominał. Tym dłużej trwała jego batalia; oczyszczony ostatecznie z zarzutów Carter opuścił więzienie Klink niedawno, w końcu 1985 roku.

Chociaż sprawa Cartera zajmuje w filmie wiele miejsca, stanowi mimo wszystko wątek poboczny. Najważniejsze wydają się w *Renaldo And Clara* kameralne sceny z udziałem tajemniczej, eterycznej damy w bieli i zmysłowej, kobiecej Clary; a więc Joan Baez, partnerki Dylana na estradzie i w walce politycznej w początkowym okresie jego kariery oraz Sary, ukochanej żony. Pierwszej poświęcił ballady *Visions Of Johanna* i *Sad-Eyed Lady Of The Lowlands* i niech nie zmyli nas zapewnienie, że jedyną jego muzą, także w tym wypadku, była żona. Dla niej napisał m.in. utwór *Sara,* egzaltowane wyznanie bezgranicznej miłości.

Wprowadzając obydwie na ekran, zastanawiał się Dylan nad tym, jaką rolę odegrały kobiety w jego życiu. Pytał – pytał siebie, nie widzów – czy miłość, szczera przyjaźń, rzeczywiście umożliwiają przezwyciężenie samotności. W późniejszej balladzie *Is Your Love In Vain?* stawiał też pytanie inne: czy w miłości można ocalić duchową niezawisłość, siebie... Sara poczuła się jego wahaniami dotknięta; dotknięta do tego stopnia, że w 1977 roku, po wielu latach wyjątkowo udanego małżeństwa, opuściła męża. Dylan nie mógł jej decyzji zrozumieć. Świadczą o tym jego utwory, *True Love Tends To Forget* czy *In The Summertime.* Zaryzykuję przypuszczenie, że ze sobą samym prowadził Dylan dialog w balladzie *Baby Stop Crying.* Zawarł w niej słowa trudnej pociechy: ból trzeba przyjąć, pogodzić się z nim; zaakceptować jak wszystkie wyroki losu, przeznaczenie.

★

W 1978 roku Dylan, objawił się publiczności jako twórca religijnych hymnów – *I Believe In You, Saved* czy *Shot Of Love;* wbrew opinii, z jaką dziś jeszcze można się zetknąć, nie był to jednak nowy nurt w jego twórczości. W obietnicach Pisma szukał Dylan zawsze – świadczy o tym choćby utwór *When The Ship Comes In* z płyty *The Times They Are A-Changin'* – ratunku przed zwątpieniem. Metafizyczny wymiar swej twórczości podkreślał bardzo mocno w balladach takich, jak *I Pity The Poor Immigrant* czy *The Wicked Messanger* z albumu *John Wesley Harding.* Jako jedynego sędziego swych poczynań miał więc prawo przywołać – uczynił to w piosence *I Am A Lonesome Hobo* z tego samego zbioru – Stwórcę, do którego zwracał się jak utrudzony robotnik do sprawiedliwego obszarnika *(Dear Landlord);* w którym widział nie tylko Pana miłości, ale także Pana samotności i bólu *(Father Of Night Father Of Day).*

W okresie, któremu początek dawał album *Slow Train Coming,* religijny wymiar twórczości Dylana został uwypuklony. Oddając na płycie *Shot Of Love* hołd Lenny'emu Bruce'owi *(Lenny Bruce),* a więc temu, który rzucił Ameryce w twarz jej zepsucie, jej hipokryzję, autor sarkastycznego *With God On Our Side,* przeobrażał się – śpiewał o tym w *Gotta Serve Somebody* czy *Property Of Jesus* – w pokornego sługę Pana. Kaznodziejski ton utworów *Do Right To Me Baby (Do Unto Others)* czy *When You Gonna Wake Up* nie przysparzał mu zwolenników.

Repertuar Dylana utracił w okresie z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych największy walor: bogactwo podtekstów i znaczeń. Ballady takie, jak *Like A Rolling Stone* czy *Ballad Of A Thin Man* fascynowały w latach sześćdziesiątych, fascynują zresztą do dziś, przez swą wieloznaczność; trafiały te utwory do wielu, na wiele sposobów można je było bowiem odczytywać, interpretować. *Kocham Dylana za to, czego nie dopowiedział do końca,* zwierzał się pisarz amerykański Pete Hamill.

Do tych wszystkich, którzy domagali się powrotu Dylana takiego, jakim znali go przed laty, skierował wykonawca być może słowa piosenki *Never Gonna Be The Same Again;* przedstawił zarazem zaskakujące w kontekście powtarzanych od lat zastrzeżeń – *nie moja to rzecz zmieniać bieg tego świata,* śpiewał w *Wedding Song* – jadowite songi zdradzające aspiracje społeczno-krytyczne, takie jak *They Made A Killer Out Of Him* czy *Union Sundown.* Prawdziwą wartość dwóch ostatnich jak dotąd albumów w dorobku wykonawcy – jego dyskografię uzupełnia pięciopłytowy wybór nagrań starszych pt. *Biograph* (Columbia, listopad 1985) – wydają się jednak wyznaczać utwory inne; te w których zwierza się on z własnych wątpliwości i wahań *(I And I);* świadom, że nie zawsze białe jest rzeczywiście białe a czarne – czarne.

WIESŁAW WEISS

PS. W cyklu poświęconym twórczości Boba Dylana świadomie pominąłem album *Dylan* (Columbia, grudzień 1973), zawierał on bowiem nieautoryzowane przez samego wykonawcę, odrzucone przez niego nagrania z sesji *Self Portrait.*

wówczas dwa koncertowe zestawy, odpowiednio zatytułowane *Living Ornaments 1979–1980.*

Nie zrezygnował jednak z realizowania płyt, już we wrześniu 1981 roku dopisując do swej dyskografii *Dance.* Po raz pierwszy skłonił się tu ku muzyce ambitniejszej, trudniejszej, bardziej wysmakowanej. To w zasadzie najciekawszy album Numana, wieńczący jego poszukiwania w zakresie elektronicznej „muzyki przyszłości'. Rozczarował wprawdzie wielbicieli, oczekujących dalszych przebojów, udowodnił natomiast dojrzałość artystyczną twórcy.

W 1982 roku Numan poświęcił dużo czasu wyczynom na swoim prywatnym samolocie, oblatując świat. Wierny jednak swej obietnicy (a może umowie z firmą Beggars Banquet?) z bezwzględną, mechaniczną wręcz regularnością wydawał kolejne albumy jesienią każdego roku – *I, Assassin* (1982), *Warriors* (1983), *Berserker* (1984) i *The Fury* (1985). Żaden z nich nie dorównał poprzednim, chociaż *Berserker* jest udaną próbą połączenia „nowego" i „starego" Numana.

Warto poświęcić kilka chwil muzyce i tematyce nagrań. Jak na artystę–robota przystało, wczesne kompozycje poświęcone są człekopodobnym maszynom *(Are Friends Electric?, Down In The Park, The Life Machine, Are You Real?),* życiu w cybernetycznym świecie *(Listen To The Sirens, Me! I Disconnect From You, Engineers),* wśród zdalnie sterowanych urządzeń *(Cars).* Nastrój sztuczności miały wywołać syntezatory, w których brzmieniu jak w gęstym sosie tonęły akordy gitary, a nad wszystkim górował zimny i jednostajnie wykrzykujący poszczególne frazy głos wokalisty. Album *Dance* charakteryzuje się mniej mechanicznym brzmieniem, a elektroniczne tło jest dyskretnym akompaniamentem do konwersacji gitary basowej, saksofonu, perkusji i samego Numana. Ten wręcz jazzowy posmak dominuje też na dalszych płytach. Poszerza się także tematyka nagrań – kpina z noworomantycznych schematów *(Moral),* cierpka analiza współczesnego świata *(I, Assassin, Music For Chameleons, Slowcar To China),* miłość pozbawiona uczucia *(Love Is Like Clock Law).* Numan nie kryje też swej fascynacji literaturą, często zapożyczając tytuły od znanych powieści lub dramatów – *Music For Chameleons, The Iceman Comes...*

Choć obecnie jakby w cieniu, Numan zajmuje dalej ważne miejsce na obecnej scenie, wypełnionej twórcami „muzycznej tapety": słodkich przebojów i bezdusznego elektronicznego popu. W 1983 roku ogłosił powrót na estrady. Być może doszedł do wniosku, że uda mu się powtórzyć sukces sprzed lat – jak dotąd wprawdzie nikt go jeszcze nie wygwizdał, jednak na wspomnianej scenie jest niestety reliktem z przeszłości, choć realizuje jak najbardziej współczesną muzykę.

TOMASZ BEKSIŃSKI

THELONIOUS MONK

Przez długie lata uważany był powszechnie za jednego z najbardziej kontrowersyjnych muzyków jazzowych. Irytował i wzbudzał gwałtowne oburzenie. Jednych raziła już sama jego gra na fortepianie, najzupełniej dyletancka, nonszalancka i niestaranna, drażniło wprowadzanie wielkiej ilości ostrych dysonansów, wynikających po prostu z przypadkowego nietrafiania w zamierzone klawisze. Innych denerwował osobliwy zwyczaj wychodzenia na estradę w dziwacznych, niekiedy zgoła błazeńskich nakryciach głowy. Wszystkich zaś bulwersował styl życia – ostentacyjna narkomania, zatargi z policją szeroko opisywane w goniącej za sensacją prasie. Pamiętać trzeba, że problem narkomanii związany jest z całą jazzową „straconą generacją", działającą po zakończeniu II wojny światowej. To przecież narkotyki doprowadziły w tamtych czasach do tragicznego końca błyskotliwe kariery wielu wybitnych indywidualności.

Był dzieckiem nowojorskiego Harlemu. Przyszedł wprawdzie na świat w Rocky Mountain w Północnej Karolinie, ale już od czwartego roku życia mieszkał wraz z rodzicami w Nowym Jorku. Swoje dostojne i niezwykłe imiona Thelonious Sphere otrzymał po ojcu. Data urodzenia nie jest całkiem pewna. Zwykle podaje się za *Encyclopedia of Jazz* Leonarda Feathera 10 października 1920 roku. Sam Monk indagowany kiedyś w tej sprawie odpowiedział równie dowcipnie co i zagadkowo: *Kiedyż się miałem urodzić? Gram przecież jak wszyscy inni.*

Otrzymał dosyć staranne wykształcenie ogólne. Wykazał duże zdolności w dziedzinie matematyki i fizyki, a także talenty sportowe – grał w reprezentacyjnej szkolnej drużynie koszykówki. Natomiast edukacja muzyczna ograniczyła się do kilku zaledwie lekcji, kiedy przyszły jazzman liczył dziesięć czy jedenaście lat. Był więc Monk muzycznym samoukiem, nigdy nie opanował technicznych podstaw gry na fortepianie, mimo to zdecydował się poświęcić zawodowej działalności muzycznej. Jako kilkunastoletni chłopiec został członkiem kilkuosobowego, wędrownego zespołu, występującego w kościołach w całych Stanach Zjednoczonych z muzyką rhythm and bluesową. Po dwóch latach podróży powrócił do Nowego Jorku, by rozpocząć stałą pracę w klubach jazzowych. W roku 1939 był już etatowym pianistą słynnego klubu „Minton's Play House". Tam zetknął się z kilkoma najwybitniejszymi młodymi przedstawicielami ówczesnej sceny jazzowej, jak Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke, Bud Powell. W tym właśnie gronie zrodził się wtedy nowy styl – be-bop, będący przeciwieństwem mocno wyeksploatowanego swingu, zmierzającego coraz bardziej w stronę muzycznej tandety. Pierwszą płytę nagrał w roku 1944 z Colemanem Hawkinsem.

Początkowo nie doceniany, niechętnie przyjmowany przez publiczność, sfrustrowany i zniechęcony, znalazł się w końcu w poważnych kłopotach finansowych. Kilkakrotnie aresztowany za posiadanie narkotyków, otrzymał wreszcie zakaz występów w Nowym Jorku. Powrócić na estradę mógł po blisko dwuletniej kuracji. Bardzo wiele zawdzięcza troskliwej, małżeńskiej opiece Nellie Monk, która pragnąc uchronić męża przed ponownym uzależnieniem towarzyszyła mu odtąd nieodłącznie we wszyskich podróżach.

W roku 1954 po raz pierwszy przybył do Europy i wystąpił na festiwalu jazzowym w Paryżu. Sukcesu nie odniósł. Francuskim słuchaczom, przywykłym do bardziej tradycyjnych, wygładzonych form jazzu, jego gra wydała się zbyt ostra, nieuporządkowana. Prawdziwe powodzenie i pełne uznanie krytyki miały nadejść pod koniec lat pięćdziesiątych. Dopiero wtedy nazwisko Monka dotarło do szczytu dorocznych list najpopularniejszych i najwybitniejszych pianistów jazzowych, a koncerty oraz płyty firmowane tym nazwiskiem osiągały rangę wydarzeń artystycznych, szeroko dyskutowanych i obszernie komentowanych.

W roku 1966 Monk wystąpił w sali Filharmonii Narodowej w Warszawie. Towarzyszył mu zespół w składzie: Charles Rouse (ts), Larry Gales (b), Ben Riley jr. (dr). Jednym z recenzentów koncertu był Bogusław Schäffer, wybitny kompozytor i znakomity teoretyk współczesnej muzyki. Jego uwagi doskonale określają cechy stylu pianisty:

Monk gra istotnie bardzo nieumiejętnie, ale nieumiejętnie tylko z konwencjonalnego punktu widzenia. W rzeczywistości – gra tak jak trzeba, jak kompozytor, który gra to, co słyszy, a jednocześnie odbiera impulsy od materiału, który mu się – jak kompozytorowi (oczywiście komponującemu „jeszcze" przy fortepianie) pod palcami przytrafi, robi to, co prawdziwy kompozytor: dostarcza impulsów materiałowych, i sam z materiału czerpie impulsy; rezultat: owo specyficzne monkowskie myślenie podczas grania, formowanie i pojmowanie muzyki jako procesu, nie jako schematu odtwarzanego... Zrobić z potknięć i przejęzyczeń harmonicznych klimat pełen freudowskich znaczeń – to potrafi, chyba tylko Monk.

Monk występował często, z najrozmaitszymi zespołami, również z własnym big bandem, najchętniej wszakże grywał w kwartecie z saksofonem, kontrabasem i perkusją. Wśród jego partnerów wymienia się obok nazwisk wspomnianych już wyżej, Sonny Rollinsa, Johna Coltrane'a, Johnny Griffina. Spis oryginalnych kompozycyji Monka obejmuje kilkadziesiąt pozycji, są wśród nich tematy tak znane, jak: *Round About Midnight, Blue Monk, Brilliant Corners.*

Kiedy dziś słucha się dawnych nagrań płytowych Monka, nie wszystkie budzą zachwyt, chociaż trudno nie dostrzec ich oryginalności i nowatorstwa brzmieniowego. Całkiem niedawno, już w latach osiemdziesiątych, dokonał pianista bardzo interesujących nagrań solowych, w których, chyba dosyć niespodziewanie, przedstawił utwory świadczące o dużej wrażliwości kolorystycznej i walorach dotychczas raczej nie wykorzystywanych – subtelności i delikatności.

JANUSZ MECHANISZ



POLSKI VIDEO-TOP

Przypominamy, że wybieramy najlepszy polski teledysk oceniając nie muzykę, nie wykonanie, a teledysk jako całość, jako filmową prezentację muzyki.

W ubiegłym miesiącu dla ułatwienia głosowania podaliśmy listę aktualnie prezentowanych teledysków programu pierwszego, dziś spis teledysków, które pokazuje „dwójka". Czekamy na Wasze listy, zaś wśród ich autorów rozlosujemy single z modnymi światowymi przebojami.

PRZEBOJE „DWÓJKI".

Nasze randez vous – Kombi (Janusz Machulski)
Baw mnie – Urszula i Seweryn Krajewski
Piosenka młodych wioślarzy – Kult (Tadeusz Cieślelski-Hubert Taczanowski)
Koniec – Oddział Zamknięty (Adam Ustynowicz)
Poranna wiadomość – Republika (Ryszard Czernow)
Runął już ostatni mur – Tilt (Ewa Chotomska)
Kamikadze wróć – Papa Dance (W. Pijanowski-G. Kossowski-J. Łańcut)
Śpiewaj i tańcz – Gedeon Jerubbaal (W. Jaraczewski)
Szkolny rock and roll – Mama (Grażyna Sygitowicz)
Może tylko Sybilla – Madame (Paweł Paluch-Grzegorz Płocha)

To gwoli przypomnienia, bowiem głosować można na WSZYSTKIE teledyski polskie, jakie nadawała lub nadaje telewizja.

MARIUSZ JELIŃSKI rekomenduje teledyski z Telewizyjnej Listy Przebojów

Mam Państwu polecić dwa, trzy najciekawsze teledyski produkcji Programu I TVP. Przyznaję, nie jest to zadanie łatwe, bowiem cykl wydawniczy „MM" jest na tyle [illegible] że produkcja telewizyjna znac[illegible] wyprzedza. Stąd, być może moje p[illegible]opozycje okażą się być spóźnione. Ale niech tam!

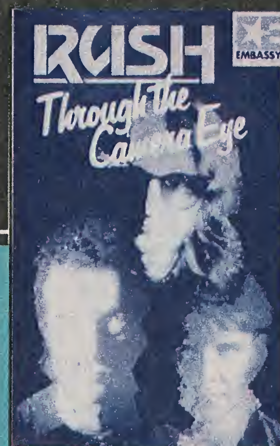
Proponuję na początek przyjąć pewne założenie. Otóż dla mnie dobry teledysk, to taki, którego warstwa obrazowa jest uzupełnieniem tekstu i muzyki. Ważne jest i to, by obraz nie przeszkadzał, nie zakłócał odbioru, by nie był zbyt agresywny, a jednocześnie pozwolił widzowi dopowiedzieć, uzupełnić czy objaśnić tekst i muzykę. W efekcie realizacja teledysków odbywa się dwoma podstawowymi sposobami: przy pomocy ruchliwej kamery ręcznej z wykorzystaniem plenerów i wnętrz naturalnych oraz w studio telewizyjnym przy użyciu całej dostępnej techniki.

Tyle tytułem wstępu, a teraz już konkrety. Bodaj najciekawszym teledyskiem, który pojawił się nie tak dawno jest zrealizowany przez Jerzego Fedaka utwór Grzegorza Ciechowskiego *Ciało* w interpretacji grupy Republika. Zwraca tu uwagę oszczędna i bardzo precyzyjna realizacja oraz doskonały, powiedziałbym fotograficzny sposób pokazania opowiadania telewizyjnego. Warto podkreślić, iż reżyser tego teledysku Jerzy Fedak, sam jest fotografikiem i stąd bierze się tak specyficzny sposób patrzenia na to, co go otacza. Podkreślam również znakomitą pracę światła i sposób jego wykorzystania.

I jeszcze dwa teledyski godne, moim zdaniem, polecenia: *Zaopiekuj się mną* i *Pocztówka z Paryża*. Pierwszy jest kompozycją wykorzystującą technikę telewizyjną, drugi zaś to fabularna opowieść zrealizowana w plenerach i wnętrzach naturalnych.

Czy moje propozycje Państwo zaakceptują, okaże się podczas oglądania Telewizyjnej Listy Przebojów w programie I TV. Zapraszam!

VIDEO-RECENZJE



Alchemy – Live, Dire Straits

Sukces związany z wydaniem w ub. roku płyty *Brothers In Arms* spowodował, że ogląda się tę kasetę ze szczególną uwagą. Obiegowa opinia krytyki muzycznej za szczytowe osiągnięcie Dire Straits uznawała materiał z płyty *Comunique* z *Sultans Of Swing* na czele. Twórczość późniejsza traktowana była jako wtórna. I tu nie zgadzam się; słuchając i oglądając koncert *Alchemy – Live* doszedłem do wniosku, że muzyka Dire Straits ciągle sprawia wrażenie odkrywczej. I choć są momenty pewnej monotonii i schematyczności w aranżacji poszczególnych utworów, to w przypadku Dire Straits staje się to zaletą. Ta pozorna konserwatywność w przypadku Marka Knopflera i jego zespołu sprawia, że mamy tu do czynienia bardziej z konsekwencją niż z brakiem pomysłów i rentierstwem. A to już cecha wybitnych indywidualności. Jaskrawym dowodem tej tezy jest ten koncert. Pozbawiony tak dziś modnych fajerwerków w postaci laserów, sztucznej mgły i ognia, opiera się przede wszystkim na istocie muzyki i charyzmie lidera – Marka Knopflera. Artystyczna charyzma to rzadka obecnie rzecz. A tę wyczuwamy już w momencie wyjścia artysty na estradę. Szał radości na widowni wybuchający przy pierwszych taktach *Once Upon A Time In The West* (o utworze tym trudno powiedzieć, że jest porywający) jest tego dowodem.

Interesujący jest układ utworów i stopniowanie emocji. Po dynamicznym *Expresso Love* na początku, następują dwa utwory spokojne *Romeo And Juliet* i *Privat Investigation*, co w przypadku wielu innych wykonawców byłoby zbyt dużym ryzykiem (możliwość uśpienia widowni). I tu znowu popis inteligencji i wyczucia Knopflera: nawet z tak nastrojowych kompozycji potrafił wydobyć niezbędny dynamizm potrzebny do zainteresowania młodzieżowej publiczności. Zaraz po tych utworach piosenka *Sultans Of Swing* (największy przebój zespołu), która według wszelkiej logiki powinna być finałem. To również przemyślany efekt – ekstaza widowni doprowadzona do szczytu rozbudowanym, momentami odważnie improwizowanym *Sultans Of Swing*, trwa już potem poprzez *Telegraf*, *Road* i *Solid Rock* do samego końca, którego ukoronowaniem jest już spokojniejszy temat *Going Home* z filmu *Local Hero*.

I tak, bez oblewania widowni wodą, bez palenia instrumentów i innych fanaberii wstajemy z fotela z przeświadczeniem, że oto byliśmy uczestnikami wspaniałego muzycznego wieczoru. Wystąpili Mark Knopfler (g, voc) z przyjaciółmi: John Illsley, (bg), Alan Clark (keyboards), Hall Lindes (g) i Terry Williams (dr). Całość nagrana w lipcu 84 roku, wyreżyserowana przez Petera Sinclaira, zmontowana przez Petera Goddarda a wydana przez PolyGram Wideo.

Through The Camera Eye – Rush

Słuchamy i oglądamy ten zespół poprzez wizje clipowe znakomitego reżysera Lee Ann Sawyera.

Rock w wykonaniu Rush staje się przez to nieco mniej komercyjny, ale, jak sądzę, to tylko zaleta. Osiem kompozycji (z najbardziej znanych *Subdivisions* i *Countdown*) wypełnia 45 min. kasety, w której ilość pomysłów reżyserskich jest doprawdy imponująca. Świat laserów, komputerów, zdjęć dokumentalnych (znowu rakiety i bomby) w symbiozie z muzyką zespołu tworzy całość, która nie drażni, a jednocześnie nie pozostaje dla odbiorcy obojętna. I choć przy tym wszystkim trudno mówić, że muzyka zespołu jest odkrywcza, to mimo to warta jest polecenia. Gaddy Lee, Neil Peart i Alex Lifeson polecają nam następujące swoje piosenki: *Distant Early Warning, Subdivisions, Tom Sawyer, Enemy Within, Vital Signs, Body Electric, Afterimage, Countdown*. Kasetę wydała firma Ambassy.

Obejrzał dla was
JANUSZ KACPROWICZ z Video Muvi.

ZA PRAWDZIWE PIENIĄDZE

Czyżby? Oglądając video kasetę z utworem *Money for Nothing* z albumu Dire Straits – *Brothers In Arms* (Phonogram) człowiek dochodzi do wniosku, że nie ma rzeczy niemożliwych. Trzeba mieć tylko dostęp do odpowiednich urządzeń. A więc Boscha w firmie Rushes i zasiadającego przy nim operatora Iana Pearsona, Paintbox z artystką Vivianne Scott i taką małą skrzynkę z kulką wielkości piłki do palanta o nazwie Mirage, najlepiej w firmie Complete Video. Aha, trzeba jeszcze mieć trochę pieniędzy. Budżet *Money for Nothing* wyniósł – bagatela – 110 tys. funtów angielskich. (Najdroższy dotąd teledysk polski – *Tokio* z Ewą Bem – kosztował około 1,5 mln złotych).

Wykonanie teledysku Dire Straits Phonogram zlecił brytyjskiej firmie Limelight Films. Reżyserem tego mini-filmu był Steve Barron, zaś producentem Adam Whittaker. Sceny z koncertów Dire Straits w Budapeszcie, które odbyły się 18 i 19 maja ubiegłego roku kręcone były na taśmie filmowej. Po dokonaniu wstępnego montażu w firmie Visions, materiał wyjściowy, niejako osnowa całości, został przeniesiony na taśmę magnetyczną i na początku czerwca trafił do firmy Rushes, by tam przez trzy tygodnie poddawać go torturom na wspomnianym Boschu i Paintboxie. Autorem kształtu dwóch postaci rysunkowych i psa był Mickey Finn. Animacją tych postaci zajął się Ian Pearson, przy czym robił to nie przy pomocy stosu celuloidowych rysunków, a zupełnie nową metodą elektroniczną na wymienionym wcześniej Boschu, zaopatrzonym w odpowiednio skomplikowany program komputerowy. Pearson i Barron (przypominam – reżyser całości) wspominają, że praca na Boschu przypominała pracę w atelier filmowym, gdzie można aktorom kazać zagrać daną scenę na różne sposoby, obejrzeć ją pod różnymi kątami, prześledzić każdy ruch, przyjrzeć się wariantom i wybrać najlepszą wersję, a przy tym mając takie możliwości – pomysły cisną się do głowy lawinami.

Efekty pracy na Paintboxie w najbardziej oczywisty sposób uwidaczniają się w scenach z koncertu. Tu szczytowym osiągnięciem są sekwencje ukazujące Knopfelera jako niewidzialnego człowieka, którego obecność zdradza jedynie przepaska na głowie, marynarka i gitara oraz fragment, w którym widać jedynie dłoń Knopflera rozbieganą na strunach gitary.

Tort – karuzela z grającym w piecyku na mikrofale zespołem to jeszcze jeden przykład uczynienia rzeczy niemożliwej – możliwą. Tę sekwencję oddano w ręce speców od posługiwania się systemem Mirage w Complete Video.

W sumie *Money for Nothing* otwiera nową erę w sposobie myślenia o produkcji video-clipów, a być może również w dziedzinie produkcji filmów w ogóle. Nie jest to więc tak zupełnie forsa w błoto. Karierę robi obecnie video-clip zespołu Flock of Seagulls, z piosenką *Who's That Girl* z albumu *Dream Come True*, gdzie animacji komputerowej poddano w znacznej części żywe postaci, a cała scenografia nie wymagała nawet jednego dotknięcia papieru tradycyjnym ołówkiem.

Na marginesie pragnę przypomnieć, że żadna ze skomplikowanych maszyn występujących w filmie *Wojny Gwiazd* nie miała za pierwowzór trójwymiarowego modelu. Wszystkie one były wymysłem dwóch mózgów pospołu – ludzkiego i komputerowego i rodziły się wprost na taśmie magnetycznej i płaszczyźnie monitora.

ANNA KULICKA

FILMY BEATLESÓW

Już na początku 1964 amerykańskiemu koncernowi United Artist udało się podpisać z zespołem kontrakt opiewający na trzy filmy fabularne w dowolnym terminie. The Beatles od razu przystąpili do pracy. W owym czasie kanonem filmu muzycznego było przeplatanie nieskomplikowanej fabuły możliwie licznymi piosenkami. W stosunku do klasycznych hollywoodzkich musicali nastąpiło, co prawda, znaczne „zejście na ziemię", lecz sama formuła zasadniczo się nie zmieniła.

Beatlesi mieli szczęście zacząć swoją przygodę z filmem od współpracy z oryginalnym twórcą brytyjskiego kina, Richardem Lesterem. Jako autora scenariusza wybrano Aluna Owena, młodego dramaturga z Liverpoolu piszącego w charakterystycznym dialekcie używanym w rodzinnym mieście członków grupy. To, co zaproponował Lester, reżyser o szczególnym stosunku do filmowej rzeczywistości, było rodzajem podrobionego dokumentu – Beatlesi grali samych siebie, a całość stanowiła kronikę jednego dnia z życia zespołu. Uproszczenie fabuły było celowe i w pełni kontrolowane. Dawało to członkom grupy możliwość autoprezentacji, pozostawiało margines na improwizację, na nieoczekiwane. Tytuł *A Hard Day's Night* zaczerpnięto z książki Lennona *In His Own Write*. Po raz pierwszy John i Paul napisali piosenkę na określony z góry temat. Sensacyjna atmosfera wokół filmu poprzedziła premierę. Krążyły anegdoty. Koleje Brytyjskie zmieniły rozkład jazdy pociągów ułatwiając ekipie kręcenie sekwencji na Victoria Station. Ringo walczył z tremą będąc na ciągłym rauszu. Cała czwórka miała kłopoty z powstrzymywaniem śmiechu. Scenę z roznegliżowanym kelnerem hotelowym ukrywającym się w pokoju Beatlesów powtarzano kilkanaście razy. George zakochał się na planie w debiutującej w filmie modelce Patti Boyd – w dwa lata później byli już małżeństwem. Sama premiera przeszła jednak wszelkie oczekiwania plotkarzy. 6 lipca 1964 w London Pavilion oprócz wszystkich Beatlesów znalazła się księżniczka Małgorzata i wielu członków rodziny królewskiej. Recenzje były bardzo dobre. *A Hard Day's Night* był sprawnie zrealizowanym, oryginalnym filmem. Wszyscy Beatlesi zachowywali się spontanicznie i, chociaż wchodzili w zarysowane przez scenarzystę schematy (John-filozof, Paul-sympatyczny młody człowiek, George-romantyk, Ringo-niezdara), przybliżali widzom swoje prawdziwe charaktery.

Zachwycała strona muzyczna. Beatlesi napisali do filmu 8 nowych piosenek oraz wykorzystali kilka utworów przygotowanych poprzednio. Większość z nich stała się przebojami. Tytułowa *A Hard Day's Night, And I Love Her, Can't Buy Me Love* czy *I Should Have Known Better* stanowią dziś klasyczne pozycje w dorobku The Beatles. Przeszły do historii niektóre sceny z filmu, na przykład sekwencja ucieczki członków zespołu przed tłumem wielbicielek próbujących przeszkodzić swym idolom w dostaniu się do pociągu. Miejsce *A Hard Day's Night* w dziejach filmu muzycznego czy rockowego, jest trwałe i choć minęło od jego nakręcenia przeszło 20 lat, mało powstało dzieł o równej sile witalnej, poczuciu humoru i autentyczności.[1]

Natychmiast zaczęto mówić o kolejnym przedsięwzięciu. Beatlesi zbyli reporterów pytających, kiedy zaczynają następny film po swojemu, odpowiadając: *W lutym* (Paul), *Nie mamy jeszcze tytułu* (George), *Nie mamy jeszcze scenariusza* (Ringo), *Nie mamy jeszcze aktorów* (John), ale reżyser Richard Lester nie tracił czasu. Zdjęcia rozpoczęto rzeczywiście w lutym, a premiera miała miejsce prawie równo rok po pierwszym filmie. Nowa produkcja nosiła tytuł *Help* i zasadniczo różniła się od poprzedniej. Beatlesi znowu grali siebie, lecz tym razem w zupełnie innej konwencji. *Help* to barwna, surrealistyczna przygoda, fantastyczna podróż przez Anglię, Austrię, Wyspy Bahama. Członkowie zespołu uciekają z kraju do kraju ścigani przez tajemniczą, wschodnią sektę i szalonego brytyjskiego naukowca, próbujących odebrać im magiczny pierścień znajdujący się na palcu Ringo, który jest głównym bohaterem filmu. Już przy zdjęciach do *A Hard Day's Night* wykazał największe z całej czwórki uzdolnienia aktorskie i w *Help* Lester złożył ciężar akcji na jego barki. Film jest bardzo niespójny, sceny luźno związane ze sobą lub wcale, wyraźniej dochodzi do głosu abstrakcyjne, nawet jak na angielskie standardy, poczucie humoru reżysera. Atmosferę panującą na planie najlepiej oddaje wypowiedź Lennona: *„Help" to było szaleństwo. Żaden z nas nie wiedział, co się dzieje.* Z ekranu popłynęła kolejna fala przebojów. Piosenka tytułowa, inspirowany twórczością Boba Dylana utwór Lennona *You've Got To Hide Your Love Away* czy napisana przez stęsknionego za narzeczoną Harrisona *I Need You*. I dalsze przeboje zespołu: *Ticket To Ride, You're Gonna Lose That Girl*. Ocena krytyki była chłodniejsza niż przy pierwszym filmie, a i sami Beatlesi przyznając, że praca nad *Help* była wspaniałą zabawą, dawali pierwszeństwo *A Hard Day's Night*. Film zdobył pierwszą nagrodę na festiwalu filmowym w Rio de Janeiro, lecz już myślano o następnym.

Beatlesi wzięli się do dzieła samodzielnie. W oparciu o własną firmę Apple, zrealizowali kosztem 100 tys. dolarów godzinny film telewizyjny, który sami reżyserowali i w którym grali główne role. Dostarczycielem pomysłu, tytułu *Magical Mystery Tour* i głównej piosenki był Paul, lecz film zamierzony jako improwizowana muzyczna podróż w krainę wyobraźni pozostawiał wszystkim członkom zespołu możliwość realizowania własnych pomysłów. *Nie przejmujemy się tym, że nie wiemy nic o pracy nad filmem i że nigdy tego nie robiliśmy*, powiedział Paul. *Już przed laty przekonaliśmy się, że żeby zrobić coś na tym świecie, niepotrzebna jest wiedza. Wystarczy mieć trochę pojęcia, cokolwiek by to miało znaczyć.* Jednak krytycy zgodnie stwierdzili, że Beatlesi nie mieli pojęcia, co robią. Film został pokazany przez Telewizję Brytyjską w grudniu 1967 w wersji czarno-białej, co według autorów bardzo go zubożyło. Powtórzono go po kilku dniach w kolorze, lecz nikt nie kwapił się ze zmianą opinii. Zarzucano filmowi amatorszczyznę, powolny i bezsensowny rozwój akcji, brak polotu. Akcja *Magical Mystery Tour* rozgrywa się w podróżującym po południowej Anglii autobusie, wiozącym Beatlesów i szereg dziwacznych postaci od piosenki do piosenki. Ale co to były za piosenki! *Magical Mystery Tour, The Fool On The Hill, I Am The Walrus*. Można pominąć nieudane łączniki, ale zwracają uwagę sposoby prezentacji samych przebojów, jakże prekursorskie w stosunku do późniejszych o kilkanaście lat teledysków. Właśnie dzięki tym scenom *Magical Mystery Tour* przeżył swoją drugą młodość na ekranach kin i, pierwotnie wycofany z dystrybucji, przeszedł zwycięsko próbę czasu. Była to jednak pierwsza porażka Beatlesów, a Wielka Czwórka nie znała jeszcze tego uczucia. Trzeba było pomyśleć o czymś nowym.



Tym razem projekt był zaskakujący. Pełnometrażowa fantazja rysunkowa zainspirowna śpiewanym przez Ringo przebojem z płyty *Revolver* i zatytułowana, tak jak piosenka, *Yellow Submarine*. Beatlesi pojawili się na ekranie tylko przez chwilę, w końcowej sekwencji i już



FILMY BEATLESÓW

po premierze (lipiec 1968) wynikło na tym tle ogromne nieporozumienie. Członkowie zespołu autoryzowali przedsięwzięcie będąc przekonani, że wypełniają swoje zobowiązanie wobec United Artist. Przypomniano im, że kontrakt mówił o trzech filmach z udziałem The Beatles, więc film animowany nie może zostać uwzględniony. Plastyka *Yellow Submarine* była nowatorska, szczególnie w sferze kolorystycznej, a reżyser George Dunning sprawnie wprowadza widza w podmorską baśń pełną przedziwnych stworów. Natomiast strona muzyczna wywołała ogólne rozczarowanie. Większa część ścieżki dźwiękowej to skomponowana przez producenta zespołu, Georga Martina, muzyka orkiestrowa, a jedyna piosenka napisana przez The Beatles specjalnie dla filmu *All Together Now*, jest zwykłą dziecinną wyliczanką.

Beatlesi wywiązali się z umowy z United Artist, lecz gdy ją podpisywano w 1964, nikt chyba nie spodziewał się takiego rozwiązania. Nowy film rażąco kontrastuje z poprzednimi. Żaden z członków zespołu nie miał ochoty na zabawę w kino, żaden nie pokazał się na premierze. Zobowiązani kontraktem zezwolili ekipie filmowej na zarejestrowanie pracy The Beatles w studiu nagraniowym. Jedynym wkładem muzyków miała być bierna aprobata.

Końcowy efekt jest jednym z najlepszych i najciekawszych dokumentów w historii rocka. *Let It Be*, bo taki jest tytuł filmu, to kronika agonii grupy, a zarazem rejestracja jej łabędziego śpiewu. Reżyser, Michael Lindsay-Hogg, nie tylko podejrzał The Beatles przy pracy, ale utrwalił autentyczne szkice psychologiczne wszystkich członków zespołu. Odmalował portret McCartneya w kategoriach władzy i posłuszeństwa, narzucenia woli i przejmowania kontroli. Bo też taki jest Paul w tym filmie. Jest styczeń 1969. Trwają prace nad *Abbey Road* i materiałem do planowanego albumu *Get Back*. Rozłam pomiędzy Lennonem i McCartneyem widoczny jest na każdym kroku. Paul traktuje zespół jak przydzielonych mu muzyków studyjnych. Jest apodyktycznym perfekcjonistą. Kłótnia z Harrisonem o jego gitarową partię powoduje, że George opuszcza studio na 3 dni. Pogodny z natury Ringo bierze na siebie funkcję mediatora. John, zaszyty w zakamarkach studia z Yoko Ono, nie wydaje się przywiązywać większej wagi do pracy zespołu. Ma swój moment, kiedy tańczy z Yoko walca do piosenki Harrisona *I, Me, Mine*, ale i tu wkracza Paul przerywając beztroski nastrój głośnym rock-and-rollem. Atmosferę, jaka otacza McCartneya, doskonale oddaje scena, w której Ringo gra George'owi swoją nową piosenkę *Octopus's Garden* i obaj bawią się wystukiwaniem melodii na fortepianie. Wejście Paula powoduje taką reakcję, jak przyjście nauczyciela do rozkrzyczanej klasy. A zarazem McCartney próbuje zagarnąć film dla siebie. To co robi i mówi, nastawione jest na obecność ekipy.

Wykonania piosenek *Let It Be* i *The Long And Winding Road*, to kilkuminutowe zbliżenia twarzy zapatrzonego w kamerę Paula. Trzeba jednak obiektywnie przyznać, że to dzięki niemu nagrania posuwają się do przodu. Większość materiału jest jego autorstwa. Zmusza kolegów do pracy według swojej koncepcji, lecz jest to wspaniała i bez wątpienia jedyna koncepcja. Lennon powiedział tylko: *Nagrywanie filmu „Let It Be" to było piekło. Była to najbardziej żałosna sesja na świecie.*

Film *Let It Be* jest najlepszą odpowiedzią dla tych wszystkich, którzy przez dziesięciolecie zamknięte śmiercią Johna łudzili się nadzieją na odnowienie współpracy The Beatles. Ukazuje zespół, który nie może i nie powinien istnieć dłużej. Artystyczne drogi Lennona i McCartneya rozeszły się całkowicie, czego najlepszym dowodem była ich solowa działalność w latach siedemdziesiątych. Uwolniony od zespołu Harrison eksplodował trzypłytowym albumem *All Things Must Pass*, najlepszym w jego karierze. Własną drogą poszedł Ringo. Jest jednak w *Let It Be* piękny i porywający moment. Ostatni koncert The Beatles! John, Paul, George i Ringo oraz uczestniczący w sesji Billy Preston, wystawiają sprzęt na dach budynku Apple i zanim dojdzie do interwencji policji, grają ku zdumieniu i niedowierzaniu przechodniów *Get Back, Don't Let Me Down*. Muzyka w filmie *Let It Be* jest bardzo dobra, w dodatku powstaje na oczach widza. Część nagrań to utwory z *Abbey Road*, pozostała część, zaniechana przez Beatlesów, złożyła się na album opracowany przez Phila Spectora i wydany już po rozpadzie zespołu. Z planowanego tytułu *Get Back* zrezygnowano, żeby zachować zbieżność z tytułem filmu.

Rozwijający się od kilku dobrych lat przemysł video stoi ciągle w obliczu poważnego dylematu – co wydawać? Większość współczesnych filmów ukazuje się automatycznie na videokasecie, lecz jak weryfikować kolosalny dorobek kinematografii, który powstał przed spopularyzowaniem magnetowidu? Najczęściej sięga się do klasyki, do dzieł uznanych powszechnie za wartościowe i sprawdzonych finansowo. Setki czekają jednak wciąż na realizację. Z videoteką The Beatles nie jest najgorzej. W dystrybucji znajduję 3 spośród ich filmów – *A Hard Day's Night, Magical Mystery Tour* oraz *Let It Be*. Według prowadzonych w wielu krajach statystyk należą do popularnych i łatwo dostępnych pozycji. Istnieje także obieg nielegalny, gdzie obok bootlegów *Help* i *Yellow Submarine* można znaleźć liczne programy telewizyjne z udziałem The Beatles, wywiady, pełny zapis ich koncertu na nowojorskim „Shea Stadium" w 1965 oraz wiele innych ciekawostek, wymagających osobnego, specjalistycznego omówienia.

Nie można zapominać o indywidualnych rolach filmowych członków zespołu. Jednak tylko oryginalne filmy The Beatles oddają autentyczną magię czterech chłopców z Liverpoolu, którzy podbili świat – między innymi dzięki tym filmom.

DANIEL WYSZOGRODZKI

Przypisy:

1. Krytycy nowojorskiego Village Voice przyjęli w 1984 ukazanie się filmu Prince'a *Purple Rain* obszernym omówieniem wydrukowanym pod znamiennym tytułem: „Najlepszy film rockowy po *A Hard Day's Night*".

2. Lennon wystąpił w 1967 w *How I Won The War* Lestera, McCartney zrealizował niedawno *Send My Regards To Broad Street*. Największy dorobek aktorski ma na swoim koncie Ringo – popularny *Magic Christian* z Peterem Sellersem, role w *200 Motels* Franka Zappy i *Lisztomanik* Kena Russela oraz wiele innych. Był także gościem George'a Harrisona na Koncercie Dla Bangla Desh oraz gościem The Band na ich pożegnalnym koncercie zarejestrowanym przez Martina Scorsee na filmie *The Last Waltz*.



***Alex Band i Przyjaciele,* Alex Band, Wifon LP 073**

Gdyby nie ponad dwuletni cykl produkcyjny tej płyty, umieszczono by na niej z pewnością nagrodzony w Sopocie *Blue Box* i można by ją z czystym sumieniem nazwać *Przeboje Aleksandra Maliszewskiego* albo *Przyjaciele śpiewają przeboje Aleksandra Maliszewskiego*. Oto bowiem dostarczył nam Wifon płytę prawie autorską (psuje nieco szyki piosenka skomponowana przez Z. Wodeckiego, ale za to dobra). Alek miał w pewnym momencie swojej kariery dosyć wykonywania cudzych utworów i zaczął pisać własne. Zaproponował ich zaśpiewanie znanym i popularnym artystom i oto powstał zbiór piosenek różnych stylistycznie, ale za to połączonych wspólnym mianownikiem pewnych ledwo wyczuwalnych, ulubionych przez Maliszewskiego połączeń harmonicznych, zwrotów rytmicznych. Czyli płyta różnorodna, na której słyszymy disco *(Sceny z życia artystek)*, rock and rolla *(Muzyka z Twoich płyt)*, soulową balladę *(Nuda zjada nas)*, kabaret *(Dla przegranego w pięknym Stylu)* wreszcie „latinę" *(Samba bez butów)*, ale przecież nie chaotyczna. Utwory zyskały bowiem subtelny szlif Maliszewskiego-aranżera i brzmienie jego orkiestry-maszyny. W jednym przypadku mam tylko zastrzeżenie. Otóż strasznie nie lubię rock and rolla aranżowanego na dużą orkiestrę. To się po prostu nie mieści w stylistyce. Oh, gdybyż Wojtek Skowroński zaśpiewał go tylko z sekcją... Ale to jedyny dysonans.

Kim są tytułowi „przyjaciele" Maliszewskiego? Słyszymy na płycie panie: Sośnicką, Rodowicz, Banaszak, Łobaszewską i Giżowską, panów: Wodeckiego, Szulca, Skowrońskiego oraz zespoły Gang Marcela i Zuzu. Szczególnie umieszczenie piosenki tego ostatniego, efemerycznego duetu, który przeszedł ku mojemu żalowi prawie niezauważony podczas festiwalu opolskiego kilka lat temu, sprawiło mi prawdziwą przyjemność. Świetna ta piosenka, bardzo nowoczesna jak na tamte lata, zwróciła bowiem moją uwagę na Maliszewskiego-kompozytora. W sumie przyjemna płyta z plejadą popularnych wykonawców i piosenkami, których chce się słuchać.

I wszystko byłoby dobrze, gdyby nie pewna niestrawność edytorska. Przyjemna i atrakcyjna okładka kryje bowiem płytę, której etykieta zawiera tylko... tytuły utworów, znak firmowy i tytuł płyty. Wypada przypomnieć, że Międzynarodowy Komitet Elektrotechniki, ustalił ilość danych, jakie powinny znajdować się na płycie.

Wśród najważniejszych są: nazwiska wykonawców i twórców. Tego niestety na etykiecie płyty nie ma. A to poważne niedopatrzenie. **(ah)**



***Irek Dudek No 1,* Ireneusz Dudek, Polton LPP-022.**

Nagranie otwierające tę płytę, zatytułowane *Something Must Have Changed*, musi być miłym zaskoczeniem dla wszystkich, którzy odnosili się sceptycznie do bluesowego big-bandu Ireneusza Dudka. Oto boogie, zgrabnie i z wyczuciem stylu zaaranżowane, bardzo precyzjnie i z doskonałą werwą zagrane (tak brzmiącej sekcji dętej nie słyszałem chyba na polskiej płycie!), do tego Dudek-wokalista sprawnie śpiewający w stosownej manierze, z dobrze pasującą barwą głosu... Następne utwory również są wykonane kompetentnie, ale już nie mają perfekcjonistycznego uroku, a i gdyby tak było – też chyba nasunęłyby wątpliwości co do koncepcji całej płyty, w której realizacji wzięło udział blisko dwudziestu muzyków.

Zgodnie z zapowiedziami Ireneusza Dudka, zawiera ona repertuar bluesowy. Wbrew temu, co deklarował wcześniej – wypełnił longplay swoimi kompozycjami, nie wyróżniającymi się niczym szczególnym. Jedna z nich służy jako pretekst do rozbudowanego intermedium z ciągiem skrzypcowych improwizacji w oparciu o „centrum totalne" i z improwizowaną wstawką gitary basowej *(From Alojz To Alex)*, inny utwór staje się okazją do „szalonego" popisu lidera na harmonijce ustnej *(Przebierka)*. Ale wśród instrumentalnych kompozycji są też takie, które mają za całą zaletę... ładne brzmienie – np. *Straight Blues*, gdzie sola gitary i harmonijki oparte są na banalnych, od lat osłuchanych chwytach. Z pozostałych – obok *Something Must Have Changed* – dwóch utworów, w których Dudek bierze na siebie również rolę wokalisty śpiewającego angielski tekst, *The Blues* ma aranżację przypominającą Blood, Sweat And Tears sprzed lat, a *One Day Hero* w opracowaniu instrumentalnym także może budzić skojarzenia z amerykańskimi big-bandami rockowymi z przeszłości. Oczywiście, to już „klasyczne" wzory, ale tym bardziej Dudek-wokalista naraża się na niekorzystne porównania, bo interpretacja takich jak te, wolniejszych utworów wychodzi mu mniej przekonująco.

Będąc miłośnikiem czarnego bluesa i jego białej odmiany z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – uosabianej przez takich artystów, jak Janis Joplin, Eric Clapton czy Allman Brothers Band – jakoś nie mogę oprzeć się wrażeniu, że ten gatunek to już rozdział zamknięty w muzyce rozrywkowej. A w każdym razie nie rokujący obecnie nadziei na naprawdę interesujące poszukiwania artystyczne. Może zresztą idzie tu tylko o trudność uwolnienia się z wykształconych wówczas konwencji? Dorobek krajowej „fali bluesowej" z ostatnich lat podsyca tę wątpliwość, a longplay *Irek Dudek No 1* nie jest, niestety, wyjątkiem. **(wk)**



***Don't Suppose,* Limahl, Arston ALP 004.**

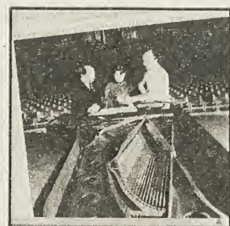
Jak się wydaje, Limahl przeszedł już do galerii piosenkarskich gwiazdek, które szybko gasną, a karierę swą zawdzięczają zapotrzebowaniu na coraz to nowe przeboje dyskotekowe i na nowe twarze na ekranach video.

Na pewno jego longplay *Don't Suppose* nie należy do płyt mogących wyjść zwycięsko z próby czasu, ale ukazując się w dwa lata później na polskim rynku jest tutaj pozycją nadal atrakcyjną. Już choćby z powodu, że oferta licencyjna krajowej fonografii jest tak bardzo uboga.

Longplay dokumentuje podjętą przez Limahla próbę samodzielnej kariery, a ściślej biorąc działalności pod okiem znanego producenta nagraniowego Giorgio Morodera. Wcześniej, w ciągu kilku miesięcy 1983 r., Limahl odniósł sukces komercyjny jako wokalista i lider grupy Kajagoogoo – trafiając w gust zachodnioeuropejskich nastolatek przebojem *Too Shy* i wymyślonym przez speców od rozrywki wizerunkiem estradowym (twórcą dość ekstrawaganckiej fryzury piosenkarza był niejaki Michael John...).

Najlepsze utwory z płyty *Don't Suppose* są u nas świetnie znane (także jako video-clips). Weźmy tu np. *To Much Trouble* – rytmiczną piosenkę z chwytliwym refrenem, czy *Never Ending Story* – które odbiega od charakteru longplaya przez swą bardziej rozbudowaną i konwencjonalnie skonstruowaną melodię – a powstało do filmu „fantasy" pod takim właśnie tytułem. Ogólnie biorąc, Limahl – komponując sobie repertuar i pisząc teksty – pozostał w kręgu swych wcześniejszych poczynań; przykładając kryteria angielskiej estrady trudno uznać go za szczególny talent, a już tylko podstawowa znajomość angielskiego pozwala zorientować się, jakie banały wyśpiewuje: *Oddaj mi moje serce, które ukradłaś. Moja miłość do ciebie była taka szalona* itd., itp. Ale przecież jest to tylko muzyka w założeniu użytkowa i w dodatku adresowana do publiczności bardzo młodej i mało wymagającej.

Jeśli to brać pod uwagę – longplay wypada stosunkowo efektownie. Dynamiczne utwory sąsiadują z bardziej nastrojowymi, aranżacje mają swój styl, a zarazem są dość zróżnicowane – odpoczynek od rytmiki nawiązującej do funky i od „topornych" interwencji elektronicznej perkusji daje np. wstęp utworu *I Was A Fol*, eksponujący same smyczki. Limahl-wokalista, niewiele mający do zaoferowania poza jakby-chłopięcym brzmieniem głosu, wspomagany jest w różny sposób drugoplanowymi, żeńskimi głosami, w *Tar Beach* ciekawie wykorzystany został efekt jego parlanda i tylko w finałowym *Oh Girl* wypada zupełnie bezbarwnie. W sumie płyta jest produktem nowoczesnego studia i przykładem prawdziwie profesjonalnej – co nie musi znaczyć: twórczej – pracy towarzyszących piosenkarzowi muzyków i ekipy nagraniowo-miksującej. I także dlatego skłonny jestem żałować, że Arston mógł wydać longplay *Don't Suppose* tylko w niewielkim nakładzie. **(wk)**



Krzysztof Meyer: *Trio na skrzypce, wiolonczelę i fortepian op. 50,* Arston ALP-003.

Wydanie tej płyty przez specjalizującą się dotychczas wyłącznie w rozrywce firmę Arston to miła niespodzianka. Godna odnotowania tym bardziej, że w przeciwieństwie do Poltonu i Savitoru, które już wcześniej sięgały po muzykę poważną, publikując jednak gwarantujące szybki efekt komercyjny nagrania modnej, powszechnie znanej Polskiej Orkiestry Kameralnej Jerzego Maksymiuka, Arston zdecydował się na wydanie znacznie trudniejszego w odbiorze współczesnego utworu kameralnego. Autor *Tria na skrzypce, wiolonczelę i fortepian* – Krzysztof Meyer, należy dziś do ścisłej czołówki kompozytorów polskich. Wywodzi się ze środowiska krakowskiego. Studiował pod kierunkiem takich znakomitości, jak Stanisław Wiechowicz i Krzysztof Penderecki oraz u słynnej Nadii Boulanger w Paryżu. Na jego dorobek składa się już kilkadziesiąt kompozycji (m.in. sześć symfonii, kwartety smyczkowe, opera fantastyczno-komiczna *Cyberiada* wg Stanisława Lema), wiele z nich uzyskiwało najwyższe nagrody na międzynarodowych konkursach kompozytorskich. Dowodem uznania, jakim cieszy się Krzysztof Meyer w kręgach profesjonalnych, jest fakt powierzenia mu zaszczytnej funkcji prezesa Związku Kompozytorów Polskich.

Czteroczęściowe *Trio* oparte na wyraziście nakreślonych tematach, nawiązuje do form epoki barokowej i klasycznej, wprowadza też w dwóch środkowych fragmentach elementy groteski i humoru. Wszystkich słuchaczy z góry nastawionych niechętnie do muzyki współczesnej zaskoczy z pewnością przejrzystością konstrukcji, jasnością przebiegu. Ta muzyka przyciąga uwagę i nie wymaga wcale specjalnego przygotowania. Mają w tym swój udział i świetni wykonawcy – Trio Wawelskie, w skład którego wchodzą: jedna z najwybitniejszych polskich skrzypaczek Kaja Danczowska oraz dwaj wybitni kameraliści – wiolonczelista Jerzy Klocek i pianista Jerzy Łukowicz. *(jm)*

PŁYTY

TAŃCZ GŁUPI, TAŃCZ

Najstarszy konkurs rock and rolla w Polsce, słynny Ogólnoświatowy Konkurs im. Billa Haleya został w tym roku storpedowany przez... Polskie Towarzystwo Taneczne, organizację powołaną do popularyzowania tańca. Dobre, co? Oto bowiem okazuje się, że ta impreza, która w swoim założeniu miała być przed laty pierwszym publicznym forum rock and rolla i upamiętniać jednego z najpopularniejszych ludzi tego gatunku, nie podoba się prezesowi Szczucińskiemu, który wręcz zagroził parom zrzeszonym w klubach tanecznych, wykluczeniem z PTT, jeśliby wzięły udział w konkursie.

Dlaczego? A no dlatego, że konkurs ten organizowany jest bez wiedzy i łaskawej zgody Prezesa, nie zapraszani są licencjonowani sędziowie z jego Towarzystwa (towarzystwa?) oraz dlatego, że trzeba wpłacać wpisowe, zaś nagrodę odbiera się w żywej gotówce.

Trzeba by teraz te zarzuty odeprzeć, bo jeszcze prezes pomyśli, że ma rację, a to byłoby szkodliwe dla ruchu tanecznego w Polsce i dla tak zwanego dobrego obyczaju.

Oto bowiem przez sześć lat istnienia konkursu, pies z kulawą nogą ani nikt z ówczesnej organizacji tanecznej nie zainteresował się współpracą, ale za to tu i ówdzie poprzednicy prezesa chwalili „Stodołę" za taką inicjatywę. Dopiero potem, kiedy rock and roll, także za sprawą konkursu Haleya, stał się modny, postanowiono modę tę „ubrać" w odpowiednie instytucje. Tak powstała bodaj komisja do spraw rock and rolla sportowego przy PTT (a może przy Federacji Klubów Tanecznych?). Jak go zwał, tak go zwał, sportowy czy wyczynowy, hard czy soft, rock and roll jest jeden. Żywiołowy, spontaniczny, wymykający się wszelkim regulaminom i standardom. Takiego rock and rolla tańczono w „Stodole" podczas dotychczasowych konkursów. Organizatorzy wręcz wzbraniali się przed tak zwanym „fachowym" jury, które linijką i cyrklem wymierzałoby kroki i figury. A spontaniczność? Entuzjazm? Autentyczność wreszcie, czym zmierzyć? Toteż zasiadali w jury ludzie znani z estrady i telewizji (Iza Trojanowska, Bożena Walter, Andrzej Rosiewicz) czy wreszcie ci, którzy rock and rolla w jego najlepszych czasach propagowali i tańczyli. Byli więc Franciszek Walicki, Marek Gaszyński, Witold Pograniczny, Dariusz Michalski.

I co? Świat się nie zawalił. Na wzór stodolanego konkursu zaczęto organizować inne. I bardzo dobrze. „Niech tańczą", powiedziała była młodzież rock and rolla i miłośnicy tego gatunku. A potem odetchnęli z ulgą. „Oh! Tańczą".

Niestety, przeszkadza to prezesowi Szczucińskiemu, któremu w jego imaginacji podlega monopol na taniec w Polsce. A tymczasem dobry obyczaj nakazuje szanować pewne tradycje, a taką tradycją jest z pewnością konkurs im. Haleya. Dlaczego prezes nie zadzwonił do „Stodoły" i nie powiedział: Jestem nowym prezesem PTT, może byśmy razem przedyskutowali sprawę konkursu? No bo wtedy trzeba by dyskutować, a prezes chciał tego uniknąć. Skontaktował się ze „Stodołą" na tydzień przed imprezą i powiedział, że nie spełnia ona regulaminów PTT, po czym na turnieju w Łodzi ostrzegł, że kto weźmie udział w „haleyu" to...

Impreza odbyła się bez błogosławieństwa p. Szczucińskiego i jego ludzi. I jak sądzę, będzie się odbywać. Monopolistyczne ambicje doprowadzą być może do utworzenia konkurencyjnego Towarzystwa Przyjaciół Rock and Rolla. A może prezes po prostu zrozumie, że nie tędy droga, trzeba szanować tradycję, zaś jego Towarzystwo (towarzystwo?) powinno popularyzować taniec we wszystkich formach, wszystkich gatunkach i wszystkich miejscach. Niech konkursów będzie dużo, niech będą najróżniejsze, a o sprawach regulaminowych zawsze można podyskutować. Chyba że prezes znowu nie zechce. (ach)

★ Z DRUGIEJ RĘKI

★ GRZEGORZ STRÓŻNIAK o zawieszeniu działalności przez LOMBARD: *Nasza decyzja wiąże się z ogólnym kryzysem na rynku rocka w kraju i spadkiem zapotrzebowania na koncerty, których koszty strasznie wzrosły. Istniejemy jednak nadal i mamy wiele do zrobienia. Wiąże się to z planami indywidualnymi oraz wyjazdami zespołu za granicę... Nagrywamy angielską wersję naszej najnowszej płyty „Anatomia". Firma Rockhouse Records wyda ją w kwietniu. Związane z tym będzie tournée promocyjne, gdyż od koncertów też wiele zależy.* („Gazeta Poznańska").

• • • • • • • • • • • • •



★ Dyrygent-weteran STEFAN RACHOŃ o polskiej muzyce rozrywkowej lat osiemdziesiątych: *Dominuje teraz muzyka hałaśliwa i chaotyczna, aczkolwiek ciekawe są w niej harmonie. Jednak w większości tego typu utworów trudno doszukać się piękna, gdyż uniemożliwia to wrzask i hałas.* („Trybuna Ludu").

• • • • • • • • • • • • •

★ Heavy-metalowa grupa JAGUAR o swoich początkach: *Nikt nas po prostu nie chciał słuchać. Nie mógł więc ocenić tego, co naprawdę potrafimy. Przez długi czas nie mieliśmy nawet miejsca na próby i przenieśliśmy się do garażu.* („Głos Wybrzeża").

• • • • • • • • • • • • •

★ O polskich piosenkach na LIŚCIE PRZEBOJÓW III PROGRAMU PR: *W 198 wydaniu Listy, 11 stycznia 1986, w pierwszej trzydziestce znalazło się 7 piosenek polskich, w pierwszej dwudziestce – 5, w dziesiątce – 3, a w trójce – żadna (...). W podsumowaniu wszystkich list roku 1985 najwyżej notowana piosenka polska znalazła się na 14 miejscu, a w dwudziestce zmieściły się oprócz tego tylko 3 polskie utwory. Wynika stąd, że kapele są słabsze nie tylko pod względem poziomu, ale i stopnia entuzjazmu, jaki wzbudzają w swoich fanach. Piosenki polskie to efemerydy, pojawiają się na liście dwa, trzy razy i ginie o nich słuch. Wydaje się, że młodzi ludzie głosujący telefonicznie i listownie uważają, iż nie ma o co walczyć, iż nie warto obstawiać numerów, które są naprawdę dobre, lecz te, które są nowe, a i tu entuzjazm słuchaczy jest sztucznie podsycany i sterowany.* („Radar").

• • • • • • • • • • • • •

★ RYSZARD RIEDEL o koncertach DŻEMU: *Granie w halach jest mało zabawne. Wolimy występować w klubach, gdzie od razu można wyczuć, jaka atmosfera panuje wśród odbiorców (...) Za granicą wykonujemy polski repertuar, bardzo rzadko sięgamy po standardy. Mimo to podobaliśmy się, np. w jednym z klubów Szwajcarii mieliśmy zagrać półtoragodzinny program, a zeszliśmy ze sceny po trzech godzinach.* („Głos Pomorza")

• • • • • • • • • • • • •

★ JANUSZ PANAŚEW[illegible] towaniach LADY PAN[illegible] nicznej kariery: *Teks[illegible] Garland. On jest niesa[illegible] jeżdża do Polski co d[illegible] pracuje z nami; siedzi z[illegible] łem po 16 godzin w st[illegible] nawet przy aranżo[illegible] wszystko, by naszą mu[illegible] kanizować. Niektóre nu[illegible] rzamy dziesiątki, set[illegible] wreszcie osiągnąć to, o [illegible] już nie jest tylko zaba[illegible] dojrzewanie do prawdz[illegible]* („Razem").

• • • • • • • • • • • • •

★ HALINA FRĄCKOWIAK: *...próbowano mi zarzucić, że utraciłam ten rodzaj szaleństwa, który dotychczas był we mnie (...) Może w tej chwili jest ono bardziej psychiczne niż zewnętrzne. Kiedyś powiedziano mi, że dawniej to byłam taka ekstrawagancka, a teraz zmieniłam się w damę. Zwróciłam się wówczas do Grażyny Hase z prośbą o nowy kostium. Wystąpiłam w nim na jednym z festiwali sopockich. Niestety, mówiono wtedy, że włożyłam kostium kąpielowy. Tak więc doszłam do wniosku, że nigdy wszystkich ludzi jednocześnie się nie zadowoli.* („Sztandar Młodych").

• • • • • • • • • • • • •

★ ZBIGNIEW NAMYSŁOWSKI o kompozycji i krytykach jazzowych: *Staram*



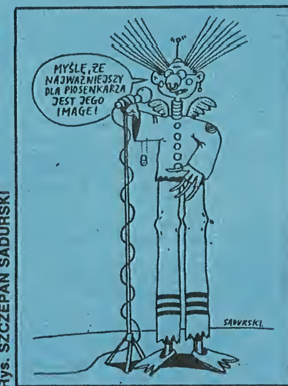
GRZEGORZ STRÓŻNIAK

się zawsze rygorystycznie przestrzegać formy, jej logiki i matematycznej ścisłości w komponowaniu całych utworów. Bardzo mi pochlebiają takie właśnie określenia krytyki, czego nie mogę, niestety, powiedzieć o jakże często bzdurnych publikacjach, ukazujących się w tzw. prasie fachowej – np. w „Jazz Forum" – gdzie usiłuje mi się przypisywać rzeczy, o których ja sam nie mam pojęcia. („Gazeta Lubuska").

• • • • • • • • • • • • •

★ HENRYK ZOMERSKI o kontaktach [illegible] OL- [illegible] ście [illegible] ych [illegible] ter- [illegible] ieli [illegible] on- [illegible] wy- [illegible] jor- [illegible] ość [illegible] in- [illegible] zej [illegible] dzo [illegible] wią- [illegible] oni [illegible] w i [illegible] w z [illegible] tra- *dzie można nazwać prawdziwą demonstracją siły – łamanie i kopanie sprzętu, który w tych czasach nie tylko dla nas był cenny. Chcieliśmy nawet po koncercie jeden taki zdewastowany instrument odkupić, ale nie udało się.* („Sztandar Młodych").

* Redaktor tej rubryki nie ma zwyczaju wtrącać się do cytowanych wypowiedzi i rozumie sentyment, którym Pan Henryk darzy Czerwono-Czarnych, swój zespół przez tyle lat, ale – gwoli ścisłości – chciałbym dodać, że w tamtych czasach mało kto już tak uważał. C-C akurat niknęli w cieniu Niemena, Czerwonych Gitar, Polan...



Rys. SZCZEPAN SADURSKI

ZA TANIO

Od początku swego istnienia stołeczny Teatr Studio uważany był za jeden z najlepszych w kraju. I słusznie. Szczególnie miłośnicy awangardy radzi byli po, bez mała, każdej premierze. Jerzy Grzegorzewski ponad dwa lata temu objął kierownictwo po mistrzu Józefie Szajnie. I również nie zawodził. Do czasu. Sięgnął oto szef artystyczny po najbardziej znany utwór Bertolta Brechta – *Operę za trzy grosze.* Dramat ten stanowi wspaniałe tworzywo dla zespołu aktorskiego tej marki, co grupa artystów skupionych przy Centrum Sztuki. Jakiż więc wspaniały mógłby być to spektakl... Właśnie, mógłby. A był – szkoda gadać.

Najpierw plusy. Niewiele ich, aż żal. Przede wszystkim niezawodny jak zwykle Marek Walczewski, w duecie z Małgorzatą Niemirską (przezabawna para Peachum). Dalej, świetne wokalnie Elżbieta Kijowska i Anna Chodakowska, solidny Jacek Jarosz oraz brawurowo dynamiczny Zbigniew Zamachowski, z epizodem bardziej oklaskiwanym niż główna rola. Plus następny, i ostatni, inscenizacji: scenografia. Barbara Hanicka również ratuje całość przed totalną klapą, tworząc niezwykle sugestywny nastrój.

Pora na mankamenty. O zgrozo, całkiem niemałe. Nagłośnienie, pożal się Boże! Toż to skandal – wspaniałe songi Kurta Weilla, często w naprawdę niezłym wykonaniu, toną w przeraźliwych trzaskach aparatury, niweczących cały wysiłek. Rzecz niedopuszczalna w przedstawieniu, którego lwią część stanowią partie śpiewane. I wreszcie Mackie Majcher. Tą rolą Piotr Fronczewski powraca na scenę warszawską po dość długiej przerwie, debiutując na deskach Studia. Z wielką przykrością stwierdzam, iż to chybiony come back. Jego kreacja jest wręcz fatalna. Nonszalancja, zadziwiający dystans do roli, nieporadności głosowe (sic! o dziwo!). W sumie albo przemęczenie, albo też bąbelki Panu Kleksowi do głowy uderzyły. Fronczewski prezentuje styl zmanierowanej gwiazdy. Nie potrafi (nie chce?) wydobyć z wiodącej roli nic ponad przeciętność. Jego bohater jest bladziutki i nieciekawy. Stara prawda – nazwiska nie grają (zobaczcie sami, jeśli w ogóle warto). Nie najlepszy to engagement Studia.

Gdy pełen niedosytu opuszczałem teatr, rozległ się rumor straszliwy. Pomyślałem, że widocznie to Bertolt Brecht przewraca się w grobie.

PIOTR CZESŁAW BARANOWSKI

CAŁY TEN ZGIEŁK

■ **Alex Cox** twórca otoczonego kultem zeszłorocznego szlagieru kinowego *Repo Man*, ukończył pracę nad realizacją *Sid And Nancy: Love Kills*, będącego rekonstrukcją tragicznego związku Sida Viciousa z Sex Pistols i nowojorskiej „groupie" – Nancy Spungen. Oskarżony o romantyczno-nostalgiczne inklinacje, Cox odpowiada na łamach „New Musical Express": *Muzyka pop jest dziś w najgorszym stanie od wielu lat. O wiele bardziej istotne wydaje mi się cofnięcie do epoki punk rocka niż akceptowanie śmieci, wciskanych publiczności przez radio. Pominąwszy The Pogues, w Anglii nic ciekawego dziś się nie dzieje. Nagle, po Sex Pistols pojawili się Spandau Ballet i Duran Duran. To straszne – konserwatywny nurt w muzyce, który dominuje, zasługuje na miano reakcyjnego. Nostalgia może więc być rzeczą pozytywną.*
Rolę Viciousa gra brytyjski aktor Gary Oldham, postać Spungen odtwarza natomiast pochodząca z Nowego Jorku Chloe Webb. Premiera filmu przewidziana jest na lato.

■ Zakończył niespodziewanie karierę zespół z Leicester, **Yeah Yeah Noh**, za powód rozwiązania się przewrotnie podając niedocenienie przez krytyków „New Musical Express" debiutanckiego albumu *Cutting The Heavenly Lawns Of Greatness... Last Rites For The God Of Love*. Rozpadła się również grupa Play Dead – lider Pete Beam zdecydował się na karierę solową, w efekcie czego trzech pozostałych członków zapowiedziało radykalną zmianę profilu muzycznego i nazwy – na The Beastmaster Generals.

WHAM!

■ Przestał istnieć duet **Wham!** George Michael pragnie kontynuować karierę piosenkarską jako solista.
■ Wznowiła działalność grupa **Status Quo**; z dawnego składu pozostali dwaj muzycy – gitarzyści Francis Rossi i Rick Parfitt.

■ **Zespół AC/DC** nagrał kilka utworów do filmu *Maximum Overdirive*, którego światowa premiera zapowiedziana została na czerwiec.
■ Producentem kolejnego po *Desperately Seeking Susan* filmu z udziałem **Madonny** jest George Harrison, który skomponował też piosenkę tytułową – *Shangai Surprise*.
■ **Joan Jett** wcieliła się w fikcyjną gwiazdę rocka w filmie Paula Schredera *Around The Corner To The Light Of Day*.

■ **Julien Temple**, reżyser osławionego *The Great Rock'n'Roll Swindle*, przypomina o sobie obrazem *Absolute Beginner*, opartym na głośnej powieści Colin MacInnes, poświęconej londyńskim nastolatkom końca lat pięćdziesiątych. Jako wykonawcy piosenek i aktorzy, wystąpili tu David Bowie, Sade, Lionel Blair, Alan Freeman oraz Ray Davies (Kinks) i Paul Weller (Style Council). Autorem ścieżki dźwiękowej jest znakomity jazzman – bandlider i aranżer – Gil Evans.

■ **Steve Harley**, dawny lider popularnej formacji Cockney Rebel, dziś wszakże już cokolwiek zapomniany przez publiczność, otrzymał propozycję wystąpienia w tytułowej roli w nowej rock-operze Anderw Lloyda Webbera (przygotowanej wspólnie z Mickie Mostem) – *Phantom Of The Opera (Upiór z opery)*.

JESSICA LANGE

■ Po wielkim sukcesie filmu *Country*, **Jessica Lange** wcieliła się w *Sweet Dreams* w postać piosenkarki Patsy Cline, która – zanim zginęła w katastrofie lotniczej w 1963 roku – z gwiazdki country and western przeistoczyła się w międzynarodową gwiazdę muzyki pop. W przeciwieństwie do wyświetlanego obecnie na ekranach *Coalminer's Daughter*, gdzie Sissy Spacek śpiewa piosenki Cline, w *Sweet Dreams* wykorzystane zostały oryginalne nagrania, jednakże na nowo przemiksowane przez dawnego producenta piosenkarki, siedemdziesięcioletniego Owena Bradleya.
■ Dobiegł kresu rozpoczęty jeszcze w 1978 roku **proces między Johnem Lydonem i Malcomem McLarenem**, który dotyczył niewłaściwego kierowania sprawami finansowymi Sex Pistols przez menażera i jego agencję Glitterbest. Decyzją sądu, nazwa zespołu pozostaje własnością Lydona, Paula Cooka i Steve'a Jonesa oraz matki nieżyjącego już Sida Viciousa – Anne Beverly. Ponadto całej czwórce przypadł w udziale milion funtów szterlingów i wyłączne prawa do filmu *The Great Rock'n'Roll Swindle*.
■ 11 maja w Kingston na Jamajce zostało otwarte muzeum poświęcone pamięci **Boba Marleya**. Muzeum, ufundowane w piątą rocznicę śmierci czołowego wykonawcy reggae, mieści się w jego dawnym mieszkaniu przy Hope Road, bądącym zarazem siedzibą firmy płytowej Tuff Gong.

■ Członkowie rozwiązanej przed laty grupy **Led Zeppelin** – Robert Plant, Jimmy Page i John Paul Jones – spotkali się w małym studiu nagraniowym niedaleko Bath w Anglii w towarzystwie byłego perkusisty formacji Chic, ciemnoskórego Tony'ego Thompsona. Nie wiadomo jednak, czy zrealizowane wspólnie nagrania zostaną opublikowane. Robert Plant wyjaśnił: *postanowiliśmy zebrać się i razem skomponować kilka utworów, jak dotąd nie mamy jednak pomysłu, co z nimi zrobić.* W oświadczeniu podpisanym przez Tony'ego Smitha – został on upoważniony do występowania w imieniu byłych członków popularnej grupy – czytamy: *wszelkie insynuacje na temat reaktywowania Led Zeppelin są plotką...*

■ Dużym wydarzeniem okazało się rozpoczęte w lutym, australijsko-azjatyckie tournée **Boba Dylana**, któremu towarzyszył znany zespół Tom Petty And The Heartbreakers, a na niektóre koncerty dołączyli Mark Knopfler z Dire Straits i Stevie Nicks z Fleetwood Mac. Występy w Centrum Rozrywki w Sydney zostały sfilmowane przez znanego reżysera australijskiego – Gilliana Armstronga. W studiach nagraniowych firmy Festival Records w Sydney Dylan i Petty nagrali piosenkę *Band Of The Hand*, która wykorzystana zostanie z kolei w filmie fabularnym pod takim tytułem. Podczas pobytu w Australii Dylan spotkał się z ulubionym malarzem Brettem Whitleyem, nie przegapił też okazji zobaczenia wybitnej aktorki amerykańskiej starszego pokolenia Laureen Bacall w sztuce Tennessee Williamsa *Słodki ptak młodości*.

■ Ray Davies, lider działającej od początku lat sześćdziesiątych grupy Kinks, poślubił irlandzką primabalerinę Pat Crosbie. Uroczystość weselną uświetnił występ amatorskiej grupy rockowej utworzonej przez... córkę wokalisty z pierwszego małżeństwa – Victorię.
■ Jadąc z ogromną prędkością autostradą na Florydzie Allen Collins, były gitarzysta **Lynyrd Skynyrd**, stracił panowanie nad kierownicą swego Thunderbirda; towarzysząca mu dziewczyna zginęła na miejscu, sprawca wypadku walczy ze śmiercią.

■ Popularna przed laty grupy **Faces** – jej wokalistą był Rod Stewart – wznowiła działalność, by dać jeden koncert. Cały dochód z imprezy przeznaczony zostanie na badania nad nieuleczalnymi chorobami, takimi jak AIDS. Basistę Faces, Ronniego Lane'a – od lat cierpi on na stwardnienie rozsiane – zastąpi podczas koncertu John Taylor z Duran Duran.
■ Przyznane zostały nagrody Grammy 86 (muzyczny odpowiednik Oscarów). Tegoroczną laureatką Grammy 86 została **Whitney Houston**. Jako ciekawostkę dodajemy fakt, że ta ciemnoskóra piosenkarka o idealnej figurze i ciepłym, matowym głosie jest córką Cissy Houston, znanej jako „Legenda Gospel" i kuzynką Dionne Warwick. Nawiasem mówiąc Dionne Warwick w ciągu swojej dwudziestoletniej kariery sprzedała ponad 12 mln płyt, a jej ostatni album *Friends* wydany przez Aristę znajduje się w pierwszej dziesiątce większości list tworzonych w oparciu o ilość sprzedanych egzemplarzy.

■ Z wielką rezerwą przyjęto debiutancki singel belgijskiego zespołu **Shady Vision**, zatytułowany *Just A Game* – wydany przez firmę Antler. Określa się go jako niewybredną próbę zdobycia popularności kosztem tragedii, która miała miejsce na stadionie Haysel 29 maja ub.r., kiedy podczas starcia między brytyjskimi a włoskimi fanami piłki nożnej zginęło 39 osób.

GLENN FREY

■ **Glenn Frey** z rozwiązanej przed laty grupy **The Eagles** zagrał w sensacyjnym filmie *Let's Get Harry* spokojnego robotnika z Illinois, którego okoliczności zmuszają do zmierzenia się z bandą porywaczy.
■ **Bianca Jagger**, była żona wokalisty The Rolling Stones, wystąpiła w popularnym w Stanach Zjednoczonych serialu telewizyjnym *Hotel*.

■ **Sade** podczas uroczystości rozdawania nagród Grammy 86 ogłoszono najlepszą nową artystką roku. Należy ona do tych nielicznych artystów, którym pomimo wyraźnie jazzującego stylu udało się zawędrować na najwyższe pozycje list przebojów. Według „Steel Pulse Group", zajmującej się badaniem rynku muzycznego, publiczność Sade to w przeważającej części ludzie w wieku 25-34 lat, którzy określają siebie jako lubiących jazz trochę bardziej niż soft rock. Płyta Sade *Promise* wydana przez wytwórnię Epic osiągnęła 2 mln sprzedanych egzemplarzy. Ta smukła ciemnoskóra piosenkarka o „welwetowym" głosie zakończyła swoje wielkie europejskie tournée. Szkoda, że nie miała po drodze żadnej przesiadki w Polsce.
■ Kronos Quartet z San Francisco, wyglądem przypominający awangardową grupę rockową, a grający muzykę od Beli Bartoka po Jimi Hendrixa, wywołał prawdziwą sensację podczas odbywającego się w Centrum Pompidou w Paryżu Festiwalu Kwarterów Smyczkowych. Młodzi muzycy znad Pacyfiku uważają, że interpretacje muzyczne także i muzyki klasycznej powinny w najwyższym stopniu odzwierciedlać współczesną kulturę i osobiste doświadczenia wykonujących ją artystów. Publiczność szczególnie zainteresowała niezwykła interpretacja *Trzeciego Kwartetu Smyczkowego* Bartoka, uwzględniająca zarówno osobiste spojrzenie na muzykę młodych, wychowanych na rock and rollu instrumentalistów z zespołu Kronos Quartet, jak i szczególny klimat muzyki Bartoka, przesiąkniętej duchem folkloru.
■ **David Bowie** zamierza w przyszłym roku odbyć wielkie światowe tournée. Ostatnio wystąpił on w głównej roli w filmie *Absolute Beginners*, w którym zarazem był kompozytorem i wykonawcą tytułowej piosenki. Ukończył on również zdjęcia w Nowym Jorku do obrazu *Labyrinth*, do którego również napisał muzykę.
■ **Zespół The Monkees** – reklamowany w latach sześćdziesiątych jako amerykańscy Beatlesi, a zarazem ostro krytykowany jako superkomercyjny produkt środków masowego przekazu – powraca na scenę po 17 latach od chwili rozwiązania, licząc zapewne, iż publiczność nie zapomniała ich starych przebojów *I'm A Believer*, *Last Train To Clarksiville* czy *Daydream Believer*. Wokalista Davy Jones z basistą Peterem Torkiem postanowili odbyć tournée po Australii z towarzyszeniem żeńskiej grupy wokalnej. Zainteresowanie tym projektem wyraził niespodziewanie perkusista Mickey Dolenz. Czwarty członek z oryginalnego składu, gitarzysta Mike Nesmith, przyłączy się do kolegów jednak dopiero po zakończeniu trasy, by nagrać wspólnie program dla telewizji.
■ **Steve Strange** – współzałożyciel i współlider (z Rusty Egmanem) rozwiązanej przed rokiem popularnej formacji Visage – stanął na czele nowego zespołu o nazwie Strange Cruise, który zadebiutował w londyńskim Hippodrome 5 marca.

GRY i ZABAWY MM JAZZ

23 marca, dzięki sprawnej akcji informacyjnej (dziękujemy kolegom z „Gazety Olsztyńskiej" i „Dziennika Pojezierza" i panu Alkowi) zapełniła się sala kinowa Domu Kultury „Zodiak" w Mrągowie. Frekwencja była spora po obydwu stronach. Na spotkanie przybyli bowiem prawie wszyscy pracownicy naszej redakcji. Chcieliśmy poznać naszych czytelników i porozmawiać z nimi o naszej pracy i wydawanym przez nas piśmie, którego ani jednego numeru nie zauważyliśmy w mrągowskich kioskach. Wniosek był jeden: czytają nas.

Nie przyjechaliśmy z pustymi rękami. Płyty, plakaty trafiły w ręce naszych gości, którzy wzięli udział w konkursach. Konkursów było sporo. Od najłatwiejszego (Jak się nazywa nasz naczelny?) po trudniejsze, z których największą sensację wywołał ten, w którym można było wygrać płytę z piosenką *Power Of Love* Jennifer Rush.

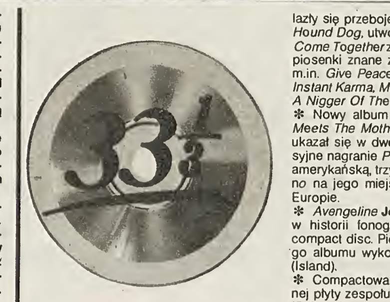
Były też pytania. Od ogólnych, takich jak to o przygotowanie numeru do druku, dostęp do inforamcji, po dyskusję na temat plakatów. Nasi goście byli zdania, żeby nie drukować plakatów grup zagranicznych (chyba że przyjadą do Polski na koncerty i wtedy będziemy mieli „swoje" zdjęcia, a nie jak w przypadku innych gazet wycinane z zagranicznych pism muzycznych), ani nawet naszych rodzimych „dinozaurów", a raczej grupy dopiero wchodzące na Panteon Sławy. Duże uznanie spotkało nas za wydrukowanie plakatu Siekiery.

Były też pytania prywatne. Na przykład – czy członkowie redakcji na czymś grają. Okazało się, że nie jest źle. Red. Pacuda był znanym klarnecistą, red. Halber grał w zespole gitarowym w klubie „Finka", red. Kiełbowicz gra na gitarze do dzisiaj, a nawet rozwija się i kupił sobie małą elektroniczną, klawiszową „zabawkę" (jak powiedział) firmy Yamaha, ale za to z automatycznym perkusistą. Mirek Makowski grał w siatkówkę. Na czym grał naczelny nie wyjaśniło się z powodu jego nieobecności. Może się wyjaśni na następnym spotkaniu.

Nie obeszło się także bez opowiadania o zawodowych przygodach. Red. Pacuda opowiadał o swoim wywiadzie z Kenny Rogersem, podczas którego przy sąsiednim stoliku siedział osobisty „goryl" artysty i dawał baczenie na zachowanie naszego kolegi. Anna Kulicka opowiadała jak udało jej się dotrzeć przed oblicze na ogół niedostępnego dla dziennikarzy Milesa Davisa, który nie dość, że mówił niewyraźnie coś mrucząc pod nosem, to jeszcze uprawiał grafikę użytkową na serwetkach. To było bardzo przyjemne spotkanie. Dziękujemy naszym mrągowskim czytelnikom. (ah).



Fot. ANDRZEJ KIEŁBOWICZ



✻ Na przełomie marca i kwietnia ukazał się oczekiwany od ponad dwóch lat, kolejny album **The Rolling Stones** – *Dirty Work* (CBS). W nagraniu płyty wzięli m.in. udział wokaliści Tom Waits, Bobby Womack i Jimmy Cliff. W roli producenta zaangażowano znanego ze współpracy z Peterem Gabrielem i in. Steve'a Lillywhite. Grupa The Rolling Stones poświęciła album pamięci zmarłego w grudniu współpracownika – pianisty Iana Stewarta. Recenzenci zgadzają się właściwie, że *Dirty Work* jest najlepszą płytą zespołu od lat. Zrealizowany w stosunkowo krótkim czasie, z pominięciem osiągnięć nowoczesnej techniki nagraniowej album wydaje się dziełem Keitha Richarda; w okresie, kiedy przygotowywany był repertuar płyty – znalazły się na niej utwory o społeczno-politycznym wydźwięku, takie jak *Back To Zero* czy *Dirty Work*, ale też liryczna kołysanka *Sleep Tonight* – Mick Jagger zajęty był realizacją własnego zbioru, *She's The Boss*. Na pierwszy singel wybrano *The Harlem Shuffle*, przebój duetu Bob & Earl z 1963 roku. W realizacji teledysku ilustrującego utwór wzięli m.in. udział: ojciec Keitha, żona Rona Wooda oraz związana z Mick'em od lat kilku Jerry Hall; wyreżyserował *The Harlem Shuffle* Ralf Bakshi, twórca kontrowersyjnych filmów animowanych, takich jak *Fritz The Cat*.
✻ Staraniem firmy Parlophone ukazała się płyta *John Lennon Live In New York*, dokumentująca występ **Lennona** w Madison Square Garden w 1972 roku; wykonawcy towarzyszyła amerykańska grupa Elephant's Memory. W programie koncertu znalazły się przeboje ery rock'n'rolla, takie jak *Hound Dog*, utwory The Beatles w rodzaju *Come Together* z albumu *Abbey Road* oraz piosenki znane z solowych płyt Lennona, m.in. *Give Peace A Chance*, *Cold Turkey*, *Instant Karma*, *Mother*, *Imagine* i *Woman Is A Nigger Of The World*.
✻ Nowy album **Franka Zappy** – *Zappa Meets The Mothers Of Prevention* (EMI) – ukazał się w dwóch wersjach. Kontrowersyjne nagranie *Porn Wars* ozdobiło edycję amerykańską, trzy inne utwory wprowadzono na jego miejsce na płycie wydanej w Europie.
✻ *Avengeline* **Johna Martina** to pierwszy w historii fonografii singel wydany jako compact disc. Piosenka pochodzi z nowego albumu wykonawcy – *Piece By Piece* (Island).
✻ Compactowa wersja legendarnej, jedynej płyty zespołu **Blind Faith** – *Blind Faith* (Polydor) – wzbogacona została o dwa utwory dotychczas nie publikowane.
✻ Ginger Baker, perkusista związany z tą grupą przed laty występuje w składzie formacji **PIL** na płycie *Album* (Virgin).
✻ W dniach 23–25 stycznia br., podczas pięciu koncertów **Joe Jacksona** w nowojorskim Roundabout Theatre nagrany został album *Big World* (A & M); wykonawcy towarzyszył nowy zespół w składzie: Vinnie Zummo – gitara, Rick Ford – gitara basowa, Gary Burke – perkusja. W programie koncertu znalazły się utwory takie jak *Tango Atlantico* – sarkastyczny komentarz do wojny falklandzkiej, czy *Man In The Street* – zaprawiony goryczą portret Nowego Jorku.
✻ David Hidalgo z Los Lobos oraz wytrawni muzycy sesyjni z Los Angeles, m.in. znany z nagrań Presleya gitarzysta James Burton, wsparli **Elvisa Costello** na płycie *King Of America* (F Beat). W repertuarze albumu obok popularnego przed laty w wykonaniu The Animals utworu *Don't Let Me Be Misunderstood* znalazł się m.in. staroświeckie, liryczne piosenki samego wykonawcy w stylu country *(Our Little Angel)* i rockabilly *(Glitter Gouch, The Big Light)*.
✻ Piosenki z drugiego już filmu z udziałem **Prince'a** wypełniły album *Parade – Music From The Motion Picture „Under The Cherry Moon"* (Paisley Park).
✻ Na dwóch płytach zbioru *Final Vinyl* (Polydor) przypomniano najbardziej udane nagrania grupy **Rainbow** z lat 1978–1984.
✻ Nieznane dotychczas nagrania **Tangerine Dream** z 1973 roku zebrano na płycie *Green Desert*, włączonej do zbioru *In The Beginning* (Jive Electro); pozostałe albumy zestawu: *Electronic Meditation*, *Alpha Centauri*, *Zeit* oraz *Atem*.
✻ Nigdy dotychczas nie publikowane, koncertowe i studyjne nagrania Boba Marleya, zespołów R.E.M., Squeeze i Go-Go's, a także *Been Down So Long* J.B. Lenoira w wykonaniu **Stinga** i **Jeffa Becka** ozdobiły płytę *Live For Life* (I.R.S.); zysk ze sprzedaży albumu przeznaczony zostanie na walkę z rakiem.
✻ Przeboje lat sześćdziesiątych przypomniano na płytach: *The Singels Album* – Manfred Mann (EMI), *Shake!* – Swinging Blue Jeans (EMI), *The Hit Singels Album* – Gerry & The Pacemakers (EMI), The Hits And More – Peter & Gordon (EMI).
✻ Pierwsza solowa płyta **Stana Ridgwaya** – gitara, banjo, instrumenty klawiszowe, śpiew – który trzy lata temu opuścił formację Wall Of Woodoo, nosi tytuł *Dancing In The Rain* (Mercury).
✻ **Annabella Lwin**, do niedawna wokalistka zespołu Bow Wow Wow, debiutuje jako solistka płytą *Fever* (ECA).
✻ Ogromną karierę przepowiada się dziewczęcej grupie z Los Angeles – **The Bangles**. W repertuarze drugiego albumu formacji – *Different Light* (Columbia) – obok utworów własnych znalazła się dostarczona przez Prince'a piosenka *Manic Monday*.
✻ Bulwersująca publiczność lat sześćdziesiątych grupa śpiewających poetów – **The Fugs** – nagrała po kilkunastoletniej przerwie płytę *No More Slavery* (New Rose).
✻ Pozostałe nowości: *Black Celebration* – Depeche Mode (Mute), *From Luxury To Heartache* – Culture Club (Virgin), *The Colour Of Spring* – Talk Talk (EMI), *Waves* – Katrina The Waves (Capitol), *Welcome To The Real World* – Mr. Mister (RCA), *Whiplash Smile* – Billy Idol, (Chrysalis), *Balance Of Power* – ELO (Epic), *Lives In The Balance* – Jackson Browne (Asylum), *Ongaku Zukan (Illustrated Musical Encyclopedia)* – Ryuichi Sakamoto (10 Records), *Waking Up* – Topper Headon (Mercury), *It's Time For...* – Jonathan Richman & The Modern Lovers (Rough Trade), *The Monster Walks* – David Thomas (Rough Trade), *In Limbo* – lydia Lunch (WSP), *Kommander Of Kaos* – Wendy O. Williams (Zebra), *Seven Singles Deep* – The Icicle Works (Beggars Banquet), *Damned But Not Forgotten* – Damned (Dojo), *Play Pop* – Wire (Pink), *A Date With Elvis* – The Cramps (Big Beat), *Hammill Skin* – Peter Hammill (Foundry Records), *Dance Kalinda Ballroom* – The Gun Club (Dojo).

Z wystawy i spod lady

★ Obserwowany u nas ostatnio wzrost zainteresowania muzyką heavy metal znalazł swe odzwierciedlenie w ofercie wytwórni Pronit. Na rynek trafiły trzy duże płyty wydane na licencji belgijskiej firmy Eldorado-Mausoleum Records. Efektowne okładki (będące reprodukcją oryginalnych kopert) kryją w sobie, niestety, zapis poczynań drugorzędnych zespołów zachodnioeuropejskich. Wyróżnia się w tym zestawie *Second Attack* grupy **Crossfire** (PLP 0029). Pozostałe dwa albumy to *Gold'n'Glory* formacji Faithful Breath z RFN (PLP 0028) i *Glove Me* zupełnie nieznanego kwintetu **Steelover** (PLP 0030).

★ Lista polskich płyt bluesowych powiększyła się o longplay gitarzysty **Leszka Windera** (ex-Krzak), zatytułowany nieco pretensjonalnie *Blues Forever* (Polskie Nagrania – Muza SX 2251). Album powstał, co prawda, w studiu, ale zrealizowano go „na żywo", a Winder zapewnił sobie współpracę jedenastu znanych wykonawców – m.in. Tadeusza Nalepy, Ryszarda Riedla, Jorgosa Skoliasa i Andrzeja Nowaka.

★ **Maciej Zembaty** postanowił przyswoić krajowym słuchaczom twórczość Leonarda Cohena w spolszczonej wersji. Pomógł mu w tym John Porter (opracowanie muzyczne, akompaniament gitarowy, okazjonalne „wsparcie" wokalne), a obaj nabrali w tej pracy takiego rozmachu, że wyszły im aż trzy płyty długogrające. Dwie złożyły się na album *Cohen* (Poljazz, K-PSJ-001/002). Trzecią, zawierającą utwory w bogatszych aranżacjach i nagraną z udziałem dodatkowych wykonawców, wydał Pronit pod tytułem *Alleluja* (M-0022).

★ Przedsiębiorstwo Savitor, nękane podatkami i brakiem własnej tłoczni, zrezygnowało z działalności fonograficznej i dlatego longplay *Anatomia* grupy **Lombard** jest jedną z ostatnich płyt sygnowanych tym znakiem (SVT 022).

★ Nowości firmy Tonpress-KAW: *Kradnij mnie/ Leż bez słów*, **Rendez Vous S-596,** *Nie zostawię/ Pogo I* i *Pogo II*, **Aya RL,** *Baw mnie/ Proste wzruszenia*, **Seweryn Krajewski,** S-601, *Znowu mam luz/ Wszystko zacznij jeszcze raz*, ZOO, S-598 i – najwyraźniej opóźnione z powodu druku kopert indywidualnych – *Kanał XO-2 / Pocztówka z wakacji*, **Papa Dance,** S-553 i *Superukład/ Noc ze szkła*, **Jacek Skubikowski,** S-564. Ponadto wyszedł longplay *Jeszcze młodsza generacja* (SX-T51) zawierający m.in. nagrania zespołów **Kult, Fort BS, Nowomowa i T. Love.**

OLD ROCK MEETING

Jak poinformował redakcję „MM" Franciszek Walicki, przygotowania do imprezy Old Rock Meeting są w pełnym toku. Przypominamy, że chodzi o koncert, w którym wezmą udział artyści związani w latach sześćdziesiątych z młodzieżową estradą. BART, firmujący tę imprezę, planuje, iż odbędzie się ona dwukrotnie w sopockiej Operze Leśnej – 11 i 12 lipca. Redaktor Walicki, sprawujący kierownictwo artystyczne, ma już pokaźną liczbę zgłoszeń. M.in. wyrazili chęć wystąpienia w swym dawnym repertuarze: Czesław Niemen, Tadeusz Nalepa, Wojciech Korda, Adriana Rusowicz, Bogusław Wyrobek, Wojciech Gąssowski, Wojciech Skowroński, Ryszard Poznakowski i Piotr Janczerski.

Impreza odbywać ma się pod hasłem *Czy nas jeszcze pamiętasz?* (będącym trawestacją tytułu jednego z przebojów Niemena ze słowami Franciszka Walickiego), a poprzedzi ją kilkudniowe zgrupowanie uczestników, które pozwoli na „doszlifowanie" programu.

Miejmy nadzieję, że ostateczny dobór wykonawców i utworów nie stanie w jaskrawej sprzeczności do przyjętej nazwy Old Rock Meeting. A niebezpieczeństwo to istnieje, biorąc pod uwagę, że stare sentymenty przysłonić mogą fakt, iż big-beat lat sześćdziesiątych obejmował także muzykę nie mającą nic wspólnego z rockowym gatunkiem.



Fot. EWA SZCZEPAŃSKA

*Tłumnie zgromadzona 25 marca na występie zespołu **Walk Away** publiczność (dla większości zabrakło miejsc siedzących) w warszawskim klubie „Remont" obala opinię o małej popularności jazzu. Po raz kolejny okazało się, iż o powodzeniu imprezy decyduje poziom wykonawców oraz własne kompozycje – w tym przypadku – będące udanym połączeniem elementów muzyki straight ahead i ostrej dynamicznej muzyki fusion. (es)*

Zaprosili MM Jazz

● Estrada Rzeszowska na IV Ogólnopolskie Spotkania Estradowe OSET'86 (12–16 III).

● Na 17. Międzynarodowy Tydzień Jazzowy w Burghausen (RFN, 12–16 III).

● Wojewódzkie Przedsiębiorstwo Widowiskowo-Sportowe w Katowicach na I Festiwal Muzyki Heavy-Metal „Metalmania '86" organizowany w katowickim „Spodku".

● Wojewódzki Ośrodek Kultury w Nowym Sączu na II Dni Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w dniach 9–13 IV. Konkurs przeznaczony jest dla studentów i absolwentów Akademii Muzycznych i Państwowych Szkół Muzycznych II stopnia.

● Agencja Koncertowa PSJ na 11. Jazz Juniors'86 do Krakowa w dniach 17 –20 IV.

● ZSP na 23. edycję festiwalu „Jazz nad Odrą" (24–26 IV).

● Na Ogólnopolski Turniej Chórów „Legnica Cantat 18" (14–18 V.) obejmujący m.in. Ogólnopolski Przegląd Chórów, Ogólnopolskie Seminarium dla Dyrygentów Chórów, Warsztaty Chóralne „Śpiewające Atelier".

● „Express Wieczorny" do MPIK-u na wystawę „Artyści sceny i estrady w fotografii Jerzego Płońskiego."

● Klub „Riviera-Remont" na koncerty Formacji Nieżywych Schabuf (2 V.) i zespół T. Love Alternative (30 V.)

● Teatr Polski w Poznaniu na polską premierę programu koncertowego „Czekając na Kometę Halley'a" w dniu 18 IV.

DZIĘKUJEMY!

ROCKY

Tendencje rynkowe zanotowane w sklepie u sąsiadów (15 kwietnia):

● **Najnowsza płyta:** *Master Of Puppets* – Metallica.

● **Najnowsze kasety:** *Suddenly* – Billy Ocean, *The Dream Of The Blue Turtles* – Sting.

● **O co ludzie pytają:** o nagrane kasety video, nowe płyty i kasety dla dzieci.

● **Sprzedalibyśmy każdą ilość:**

a) świat: *Balans Of Power* – ELO, *Ready For Romance* – Modern Talking (jeszcze nie wydana!).

b) Polska: nowe płyty i kasety dla dzieci, płyty klubu płytowego „Razem".

Krzyki i szepty

★ Decyzją dyrektora Estrady Poznańskiej nie odbędzie się w tym roku tradycyjna, **wiosenna Rock Arena,** nie odbędą się więc także zapowiadane koncerty zespołu Cocteau Twins. Powód? Jak zwykle – kłopoty finansowe.

☆ Odwołano również tak bardzo reklamowaną galę **Top Music'86.** Nie ma czego żałować, gdyż od początku była to nie całkiem jasna sprawa. Trochę dziwne, że „ciepłą rączką" oferowano nagrody w wysokości 150.000 czy 100.000 zł, a teraz mówi się o braku funduszy. Cel jednak został osiągnięty – Dni Krakowa, z okazji których koncerty te miały się odbyć, zostały zareklamowane tak jak nigdy. Gramy tak dalej!

★ W lipcu tego roku odbędzie się w Gdyni II Festiwal Wyłączności **„Nowa Scena".** Kontynuacja Zlotu Młodzieży Cynicznej ma być szansą dla najróżniejszych stylistycznie młodych wykonawców – od reggae, punk przez nową falę, pop, folk, jazz po piosenkę „z gitarką" i muzykę klasyczną. Zgłoszenia (teksty w 2 egz., informacje + foto i kaseta z 20 min. programem) wysyłać można pod adresem: Młodzieżowe Centrum Kultury, ul. Władysława IV 24, Gdynia.



Fot. ANNA KULICKA

CANCER

☆ Rynek rockowy nie śpi. Straciliśmy Maanam, zyskaliśmy nową grupę o groźnej nazwie **Cancer,** która od niedawna prowadzi artystyczną ofensywę. Cancer zawiązał się w Radomiu pod koniec ubiegłego roku. Ma już za sobą pierwszą sesję nagraniową dla Programu II PR *Kontrolowany luz*, *Dwoje skłóconych w windzie* i *Anioł Struś* – wszystkie z tekstami Jana Wołka. Autorami muzyki są członkowie zespołu, a w skład jego wchodzą – Grażyna Łobaszewska (voc.), Leszek Kupidura (g), Andrzej Wartyni (gb), Zbigniew Stelmasiak (g) i Ryszard Kupidura (dr). Grażyna znana jest wszystkim z sentymentalnych nieco przebojów, z którymi obecne nagrania nie mają wiele wspólnego. W chwili gdy ten numer MM trafi do rąk czytelników, można już będzie zobaczyć teledyski z czterema wymienionymi utworami, zaś zespół, po powrocie z RFN, gdzie ma dokonać nagrań dla firmy Lyre Film w Stuttgarcie, wyruszy w swoją pierwszą trasę koncertową po kraju. Lada dzień należy się też spodziewać singla zespołu Cancer wydanego przez Tonpress. Zespół pracuje przy warszawskim oddziale Stomuru.

★ Wyjątkowo pracowity był ostatnio **Tadeusz Nalepa.** Materiał nagrany podczas łódzkiego „Blues Top" wyda na dużej płycie w połowie roku firma Polton, na przełomie lutego i marca nagrana została natomiast kolejna duża płyta, tym razem w studiu Polskich Nagrań.

★ Grupa **Dżem** rozpoczęła w Poznaniu na początku marca – pracę nad nową dużą płytą. Muzycy obiecują sporo nowego, nieznanego dotąd repertuaru.

☆ Refleksje **Ireneusza Dudka** po powrocie z koncertów we Frankfurcie n/Menem: *kontrahent zachodni w znacznie większym stopniu zainteresowany jest repertuarem bluesowym niż rock'n'rollami Shakin'Dudiego. Natomiast w kraju – raczej odwrotnie.*

☆ W studiu filmowym im. Karola Irzykowskiego wyprodukowany został pełnometrażowy **film dokumentalny nakręcony podczas ubiegłorocznego festiwalu w Jarocinie.** Roboczy tytuł *Fala* może się zmienić, ale nie ma wątpliwości, że reżyserem jest Piotr Łazarkiewicz. Nie jest to film muzyczny, a raczej socjologizujący na temat pokolenia, którego przedstawiciele przyjeżdżają na festiwal rockowy do Jarocina. W filmie występują m.in. Aya RL, Dzieci Kapitana Klossa, Dżem, Formacja Nieżywych Schabuf, Kosmetyki Mrs. Pinky, Madame, Republika, Tilt, 1984. Miejmy nadzieję, że film pojawi się na ekranach przed tegoroczną imprezą w Jarocinie.

★ Ukazał się **katalog Tonpressu obejmujący** wydawnictwa tej firmy z lat 1981–83. Potrzebne to wydawnictwo można przy odrobinie szczęścia i uroku osobistego otrzymać (bezpłatnie) w Klubach Książki i Prasy. Napisaliśmy „potrzebne" choć właściwie komu? Sprzedawcom? Przecież płyt zamieszczonych w katalogu dawno już nie ma w sprzedaży. To może kolekcjonerom? Teoretycznie właśnie im, tyle że zabrakło w katalogu tak ważnych informacji, jak data nagrania, data wydania, nakład. Prosimy o nowy katalog (który jak wiemy jest w fazie przygotowania), ale wzbogacony o te ważne dla kolekcjonerów dane. I jeszcze, żeby nie marnować miejsca na katalogowanie różnych innych „niepłytowych" wydawnictw Tonpressu. Znaczków plakatów, zdjęć. Bo to już naprawdę nikomu nie potrzebne a papieru mało.

☆ Polskie środowisko jazzowe obchodzi rocznicę (trzydziestą) pierwszego festiwalu jazzowego w Polsce, jeśli tak można powiedzieć, wielopłaszczyznowo. Jednym z wydarzeń stanie się zapewne **wystawa retrospektywna polskich plakatów jazzowych, kopert płytowych i fotografii JAZZ-POL.** Kolekcjonerzy jazzowych pamiątek przedstawią w salach wystawowych sopockiego Biura Wystaw Artystycznych swoje zbiory w wymienionych kategoriach: plakat, okładka i fotografie. Przewidziano uhonorowanie wszystkich wystawców pamiątkowymi medalami i dyplomami, zaś autorzy najlepszego plakatu, najlepszej okładki i najciekawszego zdjęcia otrzymają cenne nagrody. Postanowiono nagrodzić także trzech najlepszych wystawców. Poza tym mnóstwo innych nagród od współorganizatorów konkursu, także od naszego „MM Jazz".

I choć termin zgłoszeń minął 30 kwietnia, to niewykluczone, że komisarz wystawy Stanisław Cejrowski, zastosuje jakieś specjalne ulgi dla spóźnialskich proponujących ciekawe cymelia. Można się o tym przekonać szukając go w warszawskim oddziale STOMURU, ul. Lwowska 13.

ROBERT BRYLEWSKI (KULTURA)

☆ W dniach 4–6 kwietnia odbyło się w Łodzi ogólnopolskie **spotkanie muzyków reggae.** Miało ono charakter warsztatów muzycznych, nie prowadzonych jednak ex-cathedra. Była to autentyczna wymiana doświadczeń i umiejętności młodych „regałowców". Imprezę zorganizował zespół Katarsis i aż dziw, że udało się zebrać tak wielu i tak różnych muzyków z kręgu Rasta. Wystąpili m.in. Israel, Kultura, Rokosz, Gedeon Jerubaal, Kryterium. Nocleg w hotelu robotniczym, pożywienie – kasza i naleśniki, imprezy towarzyszące – videoprojekcja zorganizowana przez Włodzimierza Kleszcza, konferencja prasowa i koncert dla szerszej publiczności.

★ **Tomasz Szukalski** pracuje wszędzie: z Tadeuszem Nalepą w telewizyjnym koncercie i przy nagraniu płyty, z Zygmuntem Krauze, kompozytorem muzyki współczesnej mieszkającym w Paryżu nagrał koncert dla TV Katowice, grywa też w duecie z Januszem Szprotem.

☆ Inne **jazzowe duety** ostatnich miesięcy: Grażyna Auguścik z Markiem Blizińskim, Krystyna Prońko z Wojciechem Gogolewskim.

★ 18 kwietnia w Poznaniu odbyła się polska premiera programu koncertowego *Czekając na Kometę Halleya*. W organizacji koncertu zespołowi **Orkiestra Ósmego Dnia** pomagał Teatr Polski w Poznaniu.

☆ Bardzo sprawnie działający **Fan Club Republiki** (ul. Młyńska 1, skr. poczt. 1043, 40-098 Katowice) ogłosił konkurs na dowolne dzieło artystyczne, dotyczące toruńskiej formacji. Rodzaj i forma prac są nieograniczone, przewiduje się liczne nagrody, w tym zainteresowanie się najciekawszymi pracami ze strony naszej redakcji.

★ Po raz pierwszy od wielu lat **festiwal opolski** nie odbędzie się w czerwcu, lecz w sierpniu (dokładnie 6–9.VIII). Powód chyba oczywisty – piłka nożna popularna jest bardziej niż muzyka. A więc do Opola po Mundialu!

☆ Od 3 do 5 kwietnia w Siedlcach królował jazz, czyli **II Festiwal Standardów Jazzowych,** skonstruowany na nieco innych zasadach niż konkurencyjne festiwale rozsiane po Polsce. Rzecz wydaje się interesująca. Koncerty mają charakter tematyczny i każdy z nich ma swojego gospodarza (w tym roku byli to Bogdan Styczyński, Henryk Majewski i Jan Ptaszyn Wróblewski).

★ **XXIII Międzynarodowy Festiwal Piosenki Sopot'86** ma się w tym roku jak zwykle odbyć w sierpniu (20–23). Uczestnicy będą walczyć o Grand Prix – Bursztynową Płytę, wykonując dwie piosenki uznane przez zgłaszające ich instytucje za przeboje firmy w latach 85/86. Ze współzawodnictwa wyklucza się utwory powszechnie znane (standardy muzyki rozrywkowej). Będzie więc nudniej, ale za to sprawiedliwiej (ocenia jury międzynarodowe). W konkursie o Bursztynowego Słowika śpiewać się będzie oczywiście polskie piosenki w dowolnym języku, byle nie po polsku (ocenia jury polskie). Jak widać z regulaminu, zmiany poszły w postulowanym podczas ubiegłorocznego festiwalu kierunku. Jak się to sprawdzi w praktyce, zobaczymy i usłyszymy wkrótce. Wszystko co do joty ma być transmitowane.



ROZZY

☆ Studio nagraniowe **Polskiego Radia „M1"** przy ul. Myśliwieckiej wznowiło działalność. Ostatnio nowe nagrania zarejestrowali Daab, Gedeon J., Made In Poland (w którym śpiewająca dziewczyna zastąpiła Rozziego). W planach studia m.in. Grzegorz Markowski i Dzieci Kpt. Klossa.

★ Na płycie Mielodii *Katiusza*, zawierającej popularne pieśni i piosenki radzieckie w interpretacji zagranicznych wokalistów (z krajów Europy i Ameryki Łacińskiej), utwór tytułowy wykonuje **Anna German,** a *Pieśń lalki* śpiewa **Maryla Rodowicz.**

PAWEŁ KUKIZ

★ Źle się dzieje w polskich kapelach rockowych. Kilkanaście prób, nagranie singla i teledysku zakończyło działalność kolejnego składu **Oddziału Zamkniętego.** Spore kłopoty personalne przeżywa również **Aya RL** – gitarzysta Jarek Lach przebywa za granicą, nie wiadomo czy w grupie pozostanie wokalista Paweł Kukiz. Ten ostatni rozstał się w początku roku z opolsko-niemodlińskim zespołem **Piersi.** Pani **Urszula** wyraźnie zdradza (artystycznie) swoich lubelskich kolegów z Budki Suflera – a to z Sewerynem Krajewskim, a to z zespołem Klincz, z którym nagrała pierwsze w Polsce klasyczne „italo-disco", *Stoję pod latarnią*. Może nie trzeba jej już suflerów...

☆ **OSET-86** – w tym roku po raz pierwszy zyskał sobie tak szeroki rozgłos w prasie, radiu i TV, choć to już czwarte wydanie konkursu-giełdy twórczości estradowej. A oto laureaci: Grand Prix – Krzysztof Daukszewicz, Mieczysław Grochowski i Witold Olszewski za program *Wspomnienia z izby otrzeźwień* (ZAKR Poznań); 250 tys. zł. Trzy nagrody po 150 tys. zł dla Mickey Mouse Jazz (PSJ Kraków), *Sześć dni z życia kolonisty* (ZAKR Poznań) i Kabaret „Długi" z programem *Maść na odciski* (Estrada Łódź).

★ **Piotr Fronczewski** otrzymuje listy od swoich wielbicieli z pytaniami o Franka Kimono i z prośbą o następne piosenki. *Piosenki tak – Franek Kimono nie* – odpowiada i ma plany. Wraz z Andrzejem Korzyńskim, kompozytorem nowych piosenek, nagrał już pod własnym nazwiskiem trzy nowe utwory, z których największym powodzeniem powinien cieszyć się *Crazy Zdzich*. Nie będzie jednak serii piosenek o Zdzichu, za to będą piosenki z serialu opartego na życiorysie Kalibabki, zatytułowanego *Tulipan*. Piotr Fronczewski w serialu nie występuje, ale spoza ekranu śpiewa piosenki niejako komentujące akcję.

☆ **Małgorzata Ostrowska** i **Grzegorz Stróżniak** wrócili w lutym do poznańskiego Sound Recording Studio, by nagrać nowe, anglojęzyczne wersje piosenek z ostatniej płyty Lombardu *Anatomia;* teksty napisał John Porter. Album *Wings Of A Dove* – taki tytuł nosi teraz utwór znany z płyty Savitoru jako *Gołębi puch* – ukaże się w czerwcu nakładem holenderskiej firmy Rockhouse (z nalepką Kix 4 U) ... Podczas niedawnego pobytu w Stanach Zjednoczonych **Małgorzata Ostrowska** i **Czesław Niemen** dokonali wspólnych nagrań z Michałem Urbaniakiem. Andrzej Badura, właściciel polsko-amerykańskiego biura podróży, który sfinansował sesję, zabiega o wydanie płyty także w Polsce; ofertą zainteresował się Tonpress. Ta firma wyda też pierwszą solową płytę **Piotra Zandera,** singel z dwoma utworami instrumentalnymi – *Rotterdam* i *Positano*. Nie rezygnując ze współpracy z Lombardem gitarzysta utworzył w marcu własną, hard-rockową grupę Zander w składzie: Piotr Zander – gitara, Katarzyna Pawliszewska – gitara, Karolina Kowalska – instrumenty klawiszowe, Paweł Jastrzębski-Mąciwoda – gitara basowa, Alan Sors (były muzyk Turbo) – perkusja. W planach wspólne nagrania z holenderskim gitarzystą Janem Akkermanem.

★ Minęło 10 lat od kiedy, z inicjatywy m.in. grupy Niebiesko-Czarni, w słynnej willi ATMA powstało **Muzeum Karola Szymanowskiego.** Na dziesięciolecie Polska Orkiestra Kameralna wykonała utwór Wojciecha Kilara *Orawa, Orawa*, skomponowany specjalnie na okrągłą rocznicę powstania ATMY.

☆ Nowym perkusistą grupy Dżem został **Marek Kapłon** (eks muzyk TSA, Wanda i Banda).

DYSKOGRAFIA – CD ZE STR 20

– CD ZE STR 20

THIN LIZZY

1. *Thin Lizzy* (Decca, kwiecień 1971)
2. *Shades Of A Blue Orphanage* (Decca, sierpień 1971)
3. *Vagabonds Of The Western World* (Decca, wrzesień 1973)
4. *Nightlife* (Vertigo, listopad 1973)
5. *Fighting* (Vertigo, wrzesień 1975)
6. *Jailbreak* (Vertigo, marzec 1976)
7. *Johnny The Fox* (Vertigo, październik 1976)
8. *Bad Reputation* (Vertigo, sierpień 1977)
9. *Live And Dangerous* (Vertigo, czerwiec 1978) 2 LP's
10. *Black Rose* (Vertigo, kwiecień 1979)
11. *Chinatown* (Vertigo, październik 1980)
12. *Renegade* (Vertigo, listopad 1981)
13. *Thunder And Lightning* (Vertigo, marzec 1983) 2 LP's
14. *Life* (Vertigo, listopad 1983) 2 LP's

Albumy o charakterze retrospektywnym:

– *Remembering part 1* (Decca, sierpień 1976)
– *The Continuing Saga Of The Ageing Orphans* (Decca, 1979)
– *The Adventoures Of Thin Lizzy* (Vertigo, marzec 1981)
– *The Boys Are Back In Town* (Pickwick, listopad 1983)

PHIL LYNOTT

1. *Solo In Soho* (Vertigo, kwiecień 1980)
2. *The Philip Lynott Album* (Vertigo, wrzesień 1982)



WYŚPIEWAĆ SIEBIE

KORESPONDENCJA WŁASNA Z NRD

Pomysł zrodził się w 1970 roku w znanym z wielu interesujących inicjatyw programowych, berlińskim klubie młodzieżowym „October". Z jednej strony u źródeł festiwalowej idei leżała rosnąca muzykalność młodej generacji i jej zainteresowanie twórczością estradową, z drugiej zaś – chęć zerwania z miałkością i bezmyślnością tekstów piosenek, seryjnych przebojów o niczym. Młodzi ludzie w stolicy NRD rozważali, czy można stworzyć nowoczesny rodzaj artystycznej wypowiedzi młodych pieśniarzy, muzyków, kompozytorów i poetów na tematy polityczne, w sprawach najbardziej nurtujących problemów współczesności.

W ten sposób narodził się tradycyjny już Festiwal Pieśni Politycznej, który w tym roku odbył się po raz 16.

Trudno analizować, co właściwie wówczas skłoniło wykonawców z całego świata do podchwycenia tej idei; przyczyn akceptacji pojemnej przecież formuły festiwalu poza oczywistą postawą młodych z krajów socjalistycznych, można doszukiwać się także w coraz potężniejszych na Zachodzie ruchach pacyfistycznych, w filozofii post-beatlesowskich dzieci-kwiatów, w studenckich niepokojach w wielu krajach kapitalistycznych, czy w programowym proteście młodej generacji przeciwko zimnej wojnie. Beatlesi, Joan Baez, Bob Dylan czy setki innych wykonawców wprowadzili do swych utworów problematykę poważną, rozterki duchowe o dramatyzmie i niekonsekwencji współczesnego świata, refleksje smutne i przepojone goryczą niezrozumienia. Narastająca niezgoda na lukrowaną papkę łatwych przebojów lansowanych przez mass-media owocowała powstawaniem muzyki nieco innej, wzbogaconej o treści ważkie i pogłębione. Utwory muzyczne budowały niejako pomost pomiędzy odczuciami różnych ludzi, przesądzały o więzi pokoleniowej członków generacji „zagubionych", których łączyła muzyka, chęć porozumienia i wpływania na losy świata.

Nie sposób także określić po szesnastu latach artystycznych doświadczeń, jak krystalizowała się koncepcja festiwalu w Berlinie, skoro przez cały czas pozostawał on imprezą otwartą, spotkaniem, które zawsze miało myśl przewodnią, ale nie narzucało wykonawcom żadnych ograniczeń artystycznych. Śpiewano o wojnie w Wietnamie i o tragedii Nikaragui, o rasizmie i rakietowych planach NATO, protestowano przeciwko tym anomaliom współczesnego świata, które młodych przerażają, niepokoją i drażnią. Berliński festiwal stał się muzyczną trybuną dla artystów najróżniejszych ras, krajów, skóry, narodowości, których dzieli wiele, lecz łączy wspólna pasja uczynienia ze swojej sztuki znaczącej wypowiedzi programowej.

Czy pieśń w ogóle może być argumentem w debacie politycznej?

Po odpowiedź na takie pytanie warto wybrać się do Berlina, gdzie corocznie wyznaczają sobie spotkania młodzi artyści ze wszystkich kontynentów. Dźwięki pieśni rozlegających się z rozmaitych scen berlińskich dowodzą, że i współczesna muzyka młodzieżowa może prezentować treści głębokie, przemyślenia ważne, że może stać się sygnałem ostrzegawczym, ujętym w formułę wypowiedzi muzycznej, dowodzącym zatroskania o przyszłość, o perspektywy ludzi młodych, o sprawę światowego pokoju.

Oczywiście festiwal jest imprezą wielobarwną i niesłychanie urozmaiconą, transmitowaną przez telewizje różnych krajów, omawianą w prasie i komentowaną w radiu. Główne koncerty odbywają się w wielkiej sali Pałacu Republiki z udziałem tysięcy słuchaczy, ale rozmaite imprezy towarzyszące przenoszą się do klubów, teatrów i klubików, nawet do fabrycznych sal, w których często koncerty zamieniają się w spontaniczne manifestacje artystów i załóg.

Tegoroczny festiwal zgromadził w Berlinie ponad 50 grup i pieśniarzy z 29 krajów, m.in. z Nikaragui, ZSRR, Chile, USA, Wielkiej Brytanii, Boliwii, RPA, RFN, Hiszpanii, Australii, Brazylii. Formuła festiwalu nie precyzuje rodzaju artystycznej wypowiedzi, stąd berlińskie spotkanie staje się corocznie wielkim międzynarodowym jam session o niesłychanie urozmaiconym programie, obfituje w niespodzianki muzyczne i treściowe, imponuje rozmachem i żarliwością młodych twórców, a nade wszystko świetną atmosferą wzajemnej wymiany myśli, poglądów i muzycznych akcentów.

Wśród tegorocznych prezentacji muzycznych było kilka wydarzeń o wielkiej sile dramatycznej i interesujących muzycznie, ale największe wrażenie zrobiło na mnie odśpiewanie przez tysiące słuchaczy słynnego utworu *We Shall Over Come* i to w języku oryginału. Było to oczywiste potwierdzenie wspólnoty muzycznej i wspólnoty zainteresowań młodego pokolenia w różnych częściach globu. Artystyczne fascynacje są różne – od folkloru po jazz, od ballady po muzykę rockową, od pieśni protestu po country – ale okazało się dowodnie, że treści prezentowane przez uczestników berlińskiego festiwalu mają wspólny mianownik i wspólną ideę.

Z bardziej atrakcyjnych wykonawców, przede wszystkim zwrócił uwagę występ słynnego amerykańskiego pieśniarza stylu folk, Pete Seegera, znanego i w naszym kraju, zwłaszcza z popularnej i u nas piosenki *If I Had A Hammer*. Pete Seeger, już nie młodzieniaszek przecież, dał wspaniały koncert o wielobarwnych muzycznie nastrojach i zróżnicowanych akcentach treściowych. Podobał się oryginalny artysta z Kamerunu – Francis Bebey i Angielka śpiewająca z ogromnym ładunkiem dramatyzmu songi Brechta.

Najczęściej i najchętniej wykorzystywana była – jakżeby inaczej – muza rocka. Bardzo ciekawie wypadł brytyjski piosenkarz Billy Bragg, który swoje utwory, w stylu zbliżonym do pop-rocka, nasycił gorzką poetycką refleksją i to w ostrej dynamicznej interpretacji. Bardzo oryginalnie wypadł występ zespołu, o którym raczej nie słyszało się u nas wiele, a który uprawia muzykę zbliżoną w klimacie i melodyce do produkcji słynnej grupy Blood, Sweat and Tears. Zespół z NRD nosi nazwę Modern Soul Band i jest to formacja o bardzo dobrym przygotowaniu muzycznym, ciekawych aranżacjach i udanych próbach kompozytorskich. Wraz z zespołem występowała na festiwalu interesująca piosenkarka o dużych możliwościach i inklinacjach do śpiewania muzyki soul, bardzo gorąco przyjmowana przez publiczność. Pewnie jeszcze o niej usłyszymy, bowiem nazywa się dość oryginalnie: Pascale de Wroblewsky.

Ogromną niespodziankę in plus sprawił inny zespół rockowy – Forum – składający się z młodych muzyków z Leningradu. Zespół orbitujący w stronę elektronicznego rocka dysponował nie tylko znakomitą aparaturą, lecz także umiejętnościami porwania publiczności i scenicznej swobody. Polacy porównywali Forum do grupy Kombi, choć przyznawali z żalem, że muzycy z Leningradu przewyższają naszych rodaków skalą talentu i umiejętnościami muzycznymi. Jako ciekawostkę o tym wielce oklaskiwanym zespole warto odnotować, że w ubiegłorocznym plebiscycie na najlepszą płytę radziecką zespół zdobył III miejsce i to za longplay, który... dopiero miał się ukazać.

Na festiwal przyjechała także z zespołem folklorystycznym Amandla, córka Nelsona Mandeli – Zindzi, która na specjalnych spotkaniach z udziałem telewizji opowiedziała o swym ojcu więzionym w RPA i o staraniach o uwolnienie tego bojownika o prawa Murzynów. Tak więc polityczna wypowiedź artystów bezpośrednio łączyła się z autentyczną światową polityką.



PASCALE DE WROBLEWSKY

Udział Polaków w berlińskim festiwalu nie wypadł okazale, a grupę Babsztyl przyjęto chłodno. Standardowy repertuar country nie wzbudził entuzjazmu, może ze względu na pewną wtórność i brak autentyzmu. Trochę brakowało atmosfery aplauzu ostatnich lat, gdy koncertowali w Berlinie Niemen czy Gayga.

Berliński festiwal ma swoją grupę zaprzyjaźnionych artystów, którzy przyjeżdżają do stolicy NRD niemal co roku. Brazylijczyk Reinaldo dopytywał się przy piwie w Klubie Młodych Twórców o szanse polskich piłkarzy na Mundialu. Bo też drugie życie festiwalu toczy się jeszcze długo w nocy po koncertach, kiedy uczestnicy mają okazję nie tylko wspólnego muzykowania, ale także rozmowy, dyskusji, sporów.

Berliński Festiwal Pieśni Politycznej jest imprezą młodzieżową, a więc organizowaną na luzie, bez sztywności czy pompy. Najlepiej o tym świadczy reprodukowany powyżej znaczek festiwalu, którym jest wesoły ptaszek. Barwna i ważna impreza muzyczna w stolicy NRD stała się także zwyczajnym przyjacielskim spotkaniem młodych artystów.

MARIAN BUTRYM



MODERN SOUL BAND

DLACZEGO JOHN POKOCHAŁ YOKO?

Nie daj się zwieść. To kobieta o stu twarzach. Mówili znajomi, którzy będąc jakiś czas w Stanach wielokrotnie widzieli telewizyjne wystąpienia Yoko. *Raz jest przymilna* – mówili – *i używa wielkich słów, innym razem oschła i kapryśna.* Tak nastawiony udałem się na konferencję prasową i... zrozumiałem dlaczego John...

Oto bowiem poznaliśmy kobietę prawda, że nie piękną i młodą, ale za to o ujmującej osobowości. Miłym, ciepłym głosem, jakże innym od tego znanego z piosenek, odpowiadała na pytania dziennikarzy. Ładna, czytelna angielszczyzna i ta właściwa ludziom Wschodu malowniczość języka. Jak wtedy, gdy zapytana o to, czy nie czuje się artystką żyjącą w cieniu Męża. Odpowiedziała wtedy, że cień Johna jest wielki i ona z przyjemnością szuka relaksu i ukojenia w tym cieniu. Ładne, prawda?

Nie pozowała na gwiazdę. A przecież docierały przed jej przyjazdem plotki o różnych obostrzeniach. A to, że nie wolno zadawać pytań dotyczących Johna, a to, że nie będzie można fotografować, a to, że na Torwarze płotki i ochrona będą ustawione w dużej odległości od sceny, aby zapewnić artystce bezpieczeństwo. Wszystko to nieprawda. Fotografom poświęciła 10 minut na specjalną sesję fotograficzną, odpowiadała na wszystkie pytania i... kazała zlikwidować wszelkie bariery między nią a publicznością.

Mówiła ładnie i z wdziękiem. Ciepło o swoim i Johna synu Seanie, ale też (wbrew pomówieniom) życzliwie o Julianie, będąc wprost dumna, że oto kolejny Lennon odnosi sukcesy. Miła gaduła starała się dać jak najszerszą odpowiedź na zadawane pytania. Częste *I love you*, które padało z jej ust tak na koncercie, jak i konferencji prasowej, to znów pewien symboliczny zwrot, typowy dla uprzejmości ludzi Wschodu.

Tak więc zrobiła na mnie Yoko wielkie wrażenie. Kobieca, miła, o dużej wyobraźni. Czy była taką, gdy poznał ją John? Pewnie tak, a do tego była to wtedy kobieta o silnej indywidualności, znana z ekstrawaganckich eksperymentów. Jakże różna od słodkich idiotek, które zafascynowane Johnem rzucały się mu w objęcia.

I niech piszą i mówią co chcą. Chyba wiem, dlaczego John pokochał Yoko.

(ah)

KARIERA WDOWY

Gdyby nie John Lennon, Yoko Ono w ogóle nie istniałaby w naszej świadomości. Jej szalone pomysły w dziedzinie sztuki wizualnej byłyby zapewne dyskutowane w kręgach awangardy artystycznej, na pewno zrobiłaby trochę szumu wokół siebie w różnych stolicach świata, bo należy do istot o niespokojnym duchu i ekspansywnej naturze, a jako córkę bankiera stać by ją było na podróże. Ale na tym koniec. Świat muzyki pop i rocka nie zaakceptowałby jej, zaś płyty, jeśli w ogóle, wydawałaby w niewielkich nakładach i na własny koszt.

Gdyby nie Yoko – John zapewne skończyłby, jak wiele ex-dzieci kwiatów, na oddziale detoksykacji narkomanów albo robiłby to samo, co McCartney i Jagger, czyli walczył o utrzymanie się na rynku, dopasowując strój i muzykę do kolejnych, opanowujących świat show-businessu mód. Słowem, obojgu ten mariaż o burzliwej i pełnej skandali historii wyszedł na dobre.

Tę swoistą idyllę brutalnie przerwała śmierć Lennona. Przedsiębiorcza Yoko nie pozwoliła jednak zepchnąć się w cień zapomnienia. Wdowa, otrząsnąwszy się z pierwszego szoku, ruszyła do ofensywy o utrzymanie swojej pozycji i podtrzymywanie gorącej atmosfery wokół pamięci o mężu, słowem uczyniła wszystko, by interes kręcił się dalej.

Być może zbyt surowo ją oceniam. Być może desperacja, z jaką artystka pcha się na wielką scenę w asyście pacyfistycznych haseł, podyktowana jest szczerym przywiązaniem do zmarłego męża i wspólnie z nim podjętej akcji walki o pokój oraz głęboką wiarą w słuszność przyjętej metody, ale wybaczcie – to wszystko budzi we mnie zbyt wiele wątpliwości.

Być może owa dwuznaczność jej osoby i legenda, jaką obrosły postaci Johna i Yoko sprawiają, że ciągle jeszcze to co robi słynna wdowa, budzi powszechną ciekawość.

Spotkanie Yoko Ono z prasą ściągnęło do stołecznej „Victorii" tłum, jakiego nie widziałam dotąd na żadnej konferencji z gwiazdą estrady. Gromada fotoreporterów, dziesiątki piszących i to w różnych językach, chyba z tuzin kamer filmowych i telewizyjnych... Sądziłam, że usłyszę parę osobistych ciekawostek z okresu wspólnej pracy Johna i Yoko, że dowiem się, jaki naprawdę był John w domu i w pracy, chciałam zrozumieć, co sprawia, że ta drobna, w gruncie rzeczy brzydka osóbka ma w sobie taką siłę przyciągania. Tymczasem przez stale psujące się mikrofony otrzymałam garść komunałów, sporo kobiecej egzaltacji, jeszcze więcej wdowiego hołdu dla zmarłego, lawinę raczej powierzchownych, zaprawionych szczyptą naiwności haseł pokojowych i mnóstwo uprzejmości pod adresem Polski i Polaków, typowych dla ludzi Dalekiego Wschodu. Odniosłam wrażenie, że jest to „program numer trzy" – wyważony zestaw ostrożnych wypowiedzi, które usłyszelibyśmy, nawet gdyby z sali nie padło żadne pytanie. Gdzie się podziała owa nieprzejednana, pełna nieoczekiwanych pomysłów awangardystka, gdzie charyzma łamiącej wszelkie konwenanse artystki? Może tak właśnie trzeba przemawiać, by zyskać akceptację tłumów? (choć sądząc po ilości sprzedanych biletów, nasza młodzież nie była aż tak zafascynowana panią Yoko). Może jest to łagodność i tolerancja, która przychodzi z wiekiem? Może zawiniła natura konferencji prasowych, gdzie żadne pytanie nie otrzymuje pełnej odpowiedzi, bo przerywa ją następne pytanie? A może prawdziwą Yoko dane jest poznać tylko najbliższym osobom?

Wychodząc z sali konferencyjnej słyszałam, jak jeden z fotoreporterów mówił do drugiego: – *Co ten Lennon w niej widział? Może po prostu dobrze prowadziła jego interesy?*

ANNA KULICKA

PS. Po pierwsze. Wydaje mi się, że z chwilą, kiedy organizatorzy koncertu Yoko Ono zorientowali się, że bilety nie idą, powinni obniżyć ich cenę, choćby po to, by stracić mniej. Widziałam sporo ciekawskich kręcących się wokół hali Torwaru w nadziei, że uda im się fuksem wśliznąć na koncert. 1200 złotych to dużo. Może za 500 zechcieliby wejść oficjalnie, z biletem, bez dawania w łapę bramkarzom. Po drugie. O ile muzyka Beatlesów znana jest u nas na wyrywki, o tyle twórczość Yoko Ono, jako nie docierająca z reguły na pierwsze miejsca list przebojów, znana jest tylko wąskiemu gronu fanatyków oraz zawodowcom od spraw rocka. Może więc warto w takich przypadkach nasilić nieco akcję reklamową w radiu i TV, choć z drugiej strony, w przypadku talentu śpiewaczego Yoko, mogłoby to przynieść być może odwrotny skutek. No cóż, stało się. Gościliśmy słynną Yoko Ono w Warszawie. Pagart zarobił, Estrada straciła.

A.K.

A oto stenogram fragmentu konferencji prasowej z Yoko Ono (pytania pominęliśmy).

Po śmierci Johna wydawało mi się, że już spłaciliśmy nasz dług wobec ludzkości. Ta śmierć budziła we mnie złość i sprzeciw. John tak bardzo kochał pokój. Dlaczego musiał zginąć w wyniku przemocy? Powiedziałam sobie wtedy – dość już zrobiliśmy. Teraz niech inni walczą, a ja od tej chwili będę już tylko matką. Ale potem uznałam, że właśnie to, że jestem matką, zobowiązuje mnie do kontynuowania podjętego przez nas dzieła, bo my, matki, musimy uczynić wszystko, by życie naszych dzieci było pogodne, by przyszłe pokolenia żyły w pięknym świecie. Dlatego tu jestem.

Nie ma nic komercyjnego w akcji Gwiezdnego Pokoju, podobnie jak nie było w koncercie Live Aid. To mi przypomina pytania, jakie zadawano nam, kiedy z Johnem robiliśmy akcję „Bed-in" w Amsterdamie i Montrealu. Wszyscy nas pytali, czy siedzimy w łóżku, żeby na tym zbić fortunę. Nie rozumieliśmy, czemu myślą, że moglibyśmy zrobić na tym jakieś pieniądze. Wszyscy nas atakowali, a to siedzenie w łóżku było bardzo kosztowne.

Podobnie jest z tą trasą koncertową. Mam nadzieję, że tournée będzie sukcesem w tym sensie, że zdołam znaleźć wspólny język w sprawie pokoju z możliwie największą liczbą ludzi. Ale takie tournée wymaga wielkich nakładów finansowych, więc same koncerty przynoszą raczej straty.

Ludzie dziś pasjonują się seksem i brutalną przemocą, więc obawiam się, że płyty, które mówią o pokoju nie należą do najlepiej idących towarów. Mimo to trwam przy tym, bo uważam, że należy zmienić sposób myślenia społeczeństw, uczynić przemysł pokojowy bardziej opłacalnym niż wojenny. Może uda mi się przekonać ludzi, by zaakceptowali przemysł pokojowy jako alternatywę dla przemysłu wojennego, żeby zrozumieli, że pokój to także znaczy praca dla wszystkich i że powinniśmy budować mosty zamiast bomb, siać ogrody zamiast wojen.

Nie mam żadnego powodu czuć się winna rozpadu zespołu The Beatles, ponieważ nie jestem osobą, która ten zespół rozwiązała. Obiektywnie rzecz biorąc, to się musiało stać. Jednego jestem pewna – wszyscy oni po rozejściu stali się szczęśliwszymi ludźmi niż w okresie, kiedy pracowali razem.

Z Berlina do Warszawy jechałam samochodem, mijając piękne krajobrazy. Widziałam po drodze wiele sadów. Co to jest – jabłonie? wiśnie? Pomyślałam, że musi tu być pięknie wiosną. Po powrocie będę starała się przekonać do urody waszego kraju wielu ludzi, którzy być może znając historię i trudne chwile, jakie przeżywaliście tutaj, obawiają się przyjeżdżać do Polski. Będę ich namawiać, by przyjeżdżali podziwiać uroki waszego kraju i ludzi. Chcę przez to powiedzieć, że coraz więcej ludzi, wiedząc, że tu byłam, zechce także odwiedzić Polskę. Jeśli ludzie będą częściej odwiedzać się nawzajem, świat będzie robił się coraz mniejszy i wówczas łatwiej będzie zrozumieć, że wszyscy jesteśmy siostrami i braćmi. Dziękuję. Kocham was.



Fot. ANDRZEJ KIEŁBOWICZ

YOKO ONO

Czwartego marca na warszawskim lodowisku krytym – wyjątkowo dobre miejsce dla takich imprez – z własnym zespołem wystąpiła Yoko Ono. Konferencja prasowa, jaka przy tej okazji się odbyła, potwierdziła, że dla wielu osób – także dla dziennikarzy – japońska artystka pozostaje postacią z piosenek Johna Lennona, takich jak *Oh Yoko* czy *Dear Yoko*, wdową po zamordowanym w 1980 roku współtwórcy zespołu The Beatles, z jego inspiracji zajmującą się niekiedy muzyką. W rzeczywistości Yoko Ono jest jednak wykonawczynią posiadającą gruntowne wykształcenie kompozytorskie, muzyką zajmującą się od ponad dwudziestu pięciu lat. Zafascynowana początkowo poszukiwaniami twórców awangardowych pokroju Johna Cage'a, mężowi zawdzięczała zainteresowanie muzyką rozrywkową, piosenką. Taki repertuar przedstawiła na realizowanych od początku lat siedemdziesiątych płytach, bulwersując co najwyżej jego udziwnioną interpretacją. W Warszawie wykonała najlepsze piosenki z lat ostatnich, przede wszystkim utwory wybrane z płyt *Seasons Of Glass*, *It's Alright* i *Starpeace*, takie jak *Goodbye Sadness*, *Walking On Thin Ice* czy *Sky People*, rezygnując właściwie z wokalnych udziwnień; jedynie utwór poświęcony śmierci męża zakończyła przejmującym, nieartykułowanym krzykiem bólu. Chociaż Yoko Ono nie jest wokalistką, która mogłaby zachwycić warunkami głosowymi, jej urozmaicony repertuar – zgrabne, efektownie opracowane piosenki ewokujące niekiedy klimat beatlesowskiej epoki – może się podobać; nie zdziwiło mnie więc bardzo ciepłe przyjęcie artystki przez warszawską publiczność. Wykonawczyni udało się nawiązać żywy kontakt ze słuchaczami, w czym pomogły wdzięczne anegdoty, opowiedziane dla zilustrowania poszczególnych utworów, przybliżenia okoliczności ich powstania. Zakończyły warszawski występ Yoko Ono dwa najbardziej znane utwory Johna Lennona, *Imagine* i *Give Peace A Chance*. (ww)

